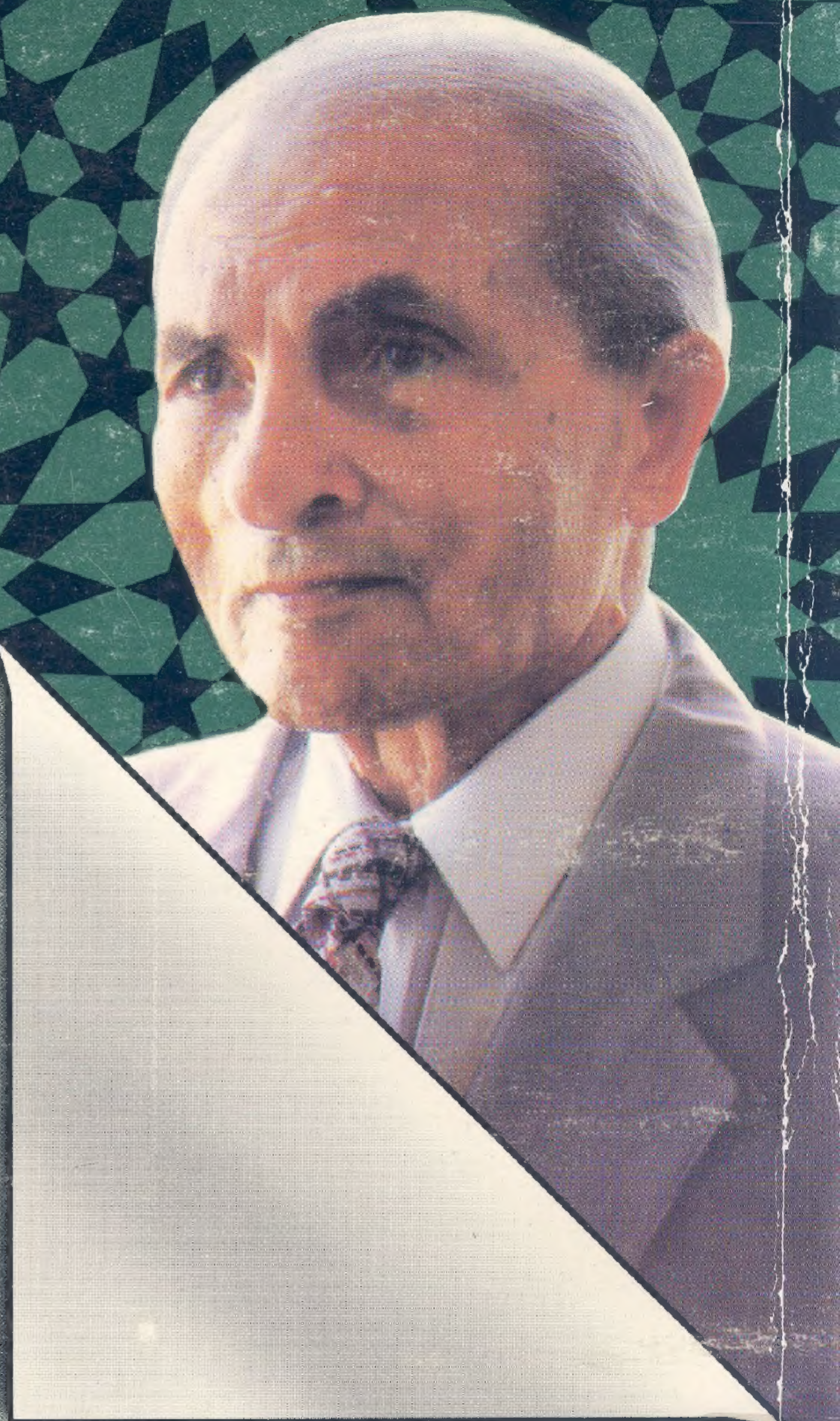


أكتور سوقى صيف

مكتبة الدراسات الأدبية

٣



سوقى شعاع العصر الحديث



دار المعارف

شوقی ساجد العصر الخریط

مكتبة الدراسات الأدبية

٣

شوقي ساجد العصر الحديث

تأليف

الدكتور شوقي ضيف

الطبعة الثالثة عشرة



دار المعارف

تصميم الغلاف : محمد أبو طالب

سيرة الدكتور الخليل الخنيزار

مقدمة

شوقى ألمعُ شاعر في تاريخ أدبنا العربى الحديث لتعدد نواحيه الفنية ، وتشعب آثاره الأدبية ، فقد ملأ عصره بقصائده الغنائية ، ووَصَلها بمسرحياته التمثيلية . وكان حين ينشر قصيدة تصبح حديثَ الصحف والندوات الأدبية ، وكذلك كان حين ينشئ مسرحية أو تمثيلية .

وقلما ظهر كاتب أو ناقد في عصره إلا حاول أن يطير إلى الشهرة بتعرضه لأعماله ، فتارة يصطدم به وبآثاره ، وتارة يثنى عليه ويغلو في ثنائه . فنقاده كانوا في حياته بين اثنين : متحزبٍ له أو متعصبٍ عليه ، وما يزال هذا شأنهم حتى اليوم ، كأنهم يقودون معركة .

وعلى نحو ما نعرف في المعارك من كثرة الأسلحة التي تُستخدَمُ كانت المعركة حول شوقى وشعره مغنياً وممثلاً ، فلا توسط ولا اعتدال فيما نقرأ عنه ، بل غبار كثيف تضيق في ثناياه الحقائق الأدبية ، ويضيع الثبوت والتوقف والنظرُ التام النافذ

وطبيعى أن لا يظهر في أثناء ذلك بحث منظم عن شوقى ، فقد اكفهرت الأجواء الأدبية إزاءه بالثناء المسرف والظعن المجحف ، وأصبحنا لا نعرف أين الوجه الصحيح ، ولا أين المقدمات السليمة ، ولم نعد ندرى أى الأحكام فيه صادقٌ وأياها كاذب ، وأياها مصيب وأياها مخطئ

وبذلك عُمِيَتْ علينا حقيقة شوقى ، بل حقائقه الفنية جميعاً ، وكان هذا أكبر باعث لى على النهوض بهذه الدراسة التي لم أقصد بها إلى تهجينه ولا إلى تحسينه ، وإنما قصدت إلى بحثه ووزنه بمعايير سهلة هي معايير النقد المنصف

الذى لا يجبل مع الهوى . وإنما يسجل الظواهر الأدبية متبعا مستقصيا ،
فليس همه أن يُزرى ويتنقص . ولا أن يزخرف ويزين ، وإنما همه أن يصور
الحق ويكشف الصواب

وبدأتُ بحياته . أتخذ منها مصابيح ، تهدينى الدروب والمسالك التى
كوّنت شاعريته . وبحث فى صناعته ، وأطلعنى ابنه «حسين» مشكورا على
ثلاث مسودات أولاها لقصيدته «الله أكبركم فى الفتح من عجب» والثانية
والثالثة لفصل من «مجنون ليلي» فاستبان لى الطريق ، وعرفت كيف كان
يؤلف قصيدته ، وكيف كان يؤلف مسرحيته . وحاولت جهدى أن أستنبط
مدى بديهته وقوى فطرته ، وإلى أى حد كان يجبر فى أساليبه ويتألق فى
تصاويره ، مستخرجا من قيامة الشعر العربى أحلى أنغامها وأروع ألحانها .
ورأيتُ - رأى العين - فى هذه الصناعة البديعة تيارين يتقابلان : تيارا شرقيا
عربيا ، وتيارا أوريبا غربيا .

ووقفت بعد ذلك عند المؤثرات المختلفة التى أثرت فى صناعته ، وتأملت
فى معاول النقد القديم المحافظ والحديث المجدد التى ضربت بها أيدي نقادنا فى
شعره . وناقشت مناقشة هادئة كثيرا من المبادئ الهادمة لشوقى وفنه ، مستبصرا
فى ذلك متأنيا ما وسعنى الاستبصار والتأنى .

ونظرت فى مؤثر مهم أثر فى شعر شوقى وفى صناعته ، إذ أخذ يخاطب
الجماهير عن طريق الصحف اليومية والأسبوعية ، فاتسع النداء عنده ، حتى
فى قصيدة المديح التى وُجّهت لصاحب مصر أو للخليفة التركى ، فقد وضع
نصب عينيه إرضاء الجماهير بمداثحه ، وتسبب إلى ذلك باستشعار عواطف
وطنية أو إسلامية أو عربية . ومن هنا زعمت أن شعره التقليدى فى المديح
وما يتصل به يختلف فى جوهره عن الشعر القديم ، حتى إذا رجع إلى وطنه
من منفاه وسقطت الخلافة التركية أصبح خالصا لشعبه المصرى والشعوب
العربية ، فتغنى مشاعرهم وأحاسيسهم فى قصائد تحملها صدورهم ، وكأثما
تعاويز سحرية .

وكان ينظم في المناسبات المختلفة ، في الرثاء ، وفي المحترعات ، وفي أعمال البر ، وفي المنشآت القومية . وكل ذلك من أثر الجماهير والاتصال بها عن طريق الصحف ومخاطبتها . وارتفع بشعر المناسبات إلى القمة التي كانت تنتظره ، وكأنه يختم دورته في شعرنا الحديث ، فقد حقق له كل غاياته وأهدافه ، ولم يعد لأصحابه من بعده إلا أن يقفوا على السَّفْح من دونه ، ويرتطموا بصخوره .

والغناء آخر المؤثرات التي وقفت عندها في صناعة شوقي ، إذ حوّل جوانب من شعره إلى أغان وأزجال ، فيها وهم خياله ، وبِدْعُ تصويره ، وفيها رنين أنغامه ، وحلاوة نبراته ، وفيها دقة شعوره ، ورقة حسّه . وبذلك كانت فتنة من فن عصره .

وخرجت من ذلك إلى مسرحياته ، فتحدثت عن مقوماتها العامة التي تشخصها ، وتجمع طوابعها وخصائصها ، ووزعت مآسيه في اتجاهين : اتجاه مصرى استجاب فيه للعواطف الوطنية ، واتجاه عربى استجاب فيه للعواطف العربية والإسلامية . وتفضل «حسين شوقي» فأعازنى ملهاة «الست هدى» التي لم تطبع بعد، فحللتها ووصفتها في موضعها من هذه الدراسة ، وهى تحفة فريدة نسجها شوقي من حياتنا الاجتماعية الواقعية في أواخر القرن الماضى .

وبهذا كله تمّ تأليف هذا الكتاب الذى لم أولفه دفاعاً عن شوقي ، وإنما ألفته بحثاً منظماً في شعره الغنائى والتمثيلى . ولم أدخر وسعاً فى أن أحيق الحق حين يجب إحقاقه وإذاعته فى غير محاباة لشوقي ولا تجنّ على غيره . فنحن لم نضع هذا البحث تشييعاً لأنصاره وكذلك لم نضعه تعصبا لخصومه ، وإنما وضعناه ابتغاء تقويم شعره من جميع أطرافه تقويماً صحيحاً دقيقاً . والله ولى الهدى والتوفيق .

شوقي ضيف

القاهرة في أول يونيو سنة ١٩٥٣ م .

لفصل الأول

الحياة

١

في حجر ربة الشعر

حينما بلحأت ربة الشعر إلى مصر في القرن الماضي ، تعيش تحت سمائها ،
وتبعث فيها حياة فنية أصيلة ، يفوح شذاها ، ويتأرجح عبيرها على لسان
البارودي وما كان ينظم من شعري يوقظ النفوس ويحيي القلوب . في هذا الحين
انتخبت ربة الشعر شوقي ، وأهدته إلى مصر سنة ١٨٦٩ وأعدت له كل
شيء ليكون شاعراً ممتازاً ، وما زالت تحمله في حجرها ، وترعاه بعنايتها ،
حتى تهيأت له شاعريته . وكان أول ما أعدت له ميراث دمه وأعراقه ،
فقد جاءت به من عنصر تركي وآخر شركسي ، وعنصر يوناني وآخر عربي
كردي ، فتآزرت فيه هذه العناصر ، وأخرجت منه شاعراً ممتازاً ، لعل مصر لم
تظفر بمثله في عصورها المختلفة

واشترك هذه العناصر فيه يدل على أنه ليس مصرياً خالصاً ، هو مصري
الموطن ، أما الآباء والأجداد فليسوا مصريين ، وأول من نزل منهم مصر جدُّه
لأبيه ، وهو الذي سُمِّيَ باسمه « أحمد شوقي » قدم هذه الديار في عهد محمد
على ، فضمه إلى حاشيته ، وكان يحسن العربية والتركية ، ومنه ينحدر إلى
شوقي الدم الكردي العربي والشركسي . وتوالت الأيام وهو ينتقل في المناصب العالية
حتى أصبح أميناً للجمارك المصرية في عهد سعيد (باشا) . وتوفي وهو في هذه
الوظيفة عن ثروة واسعة عاش في ظلها على والد شوقي وشوقي نفسه

وجاء بعد هذا الجدُّ إلى مصر جدُّ شوقي لأمه ، فقد دخل البلاد شاباً
لعهد إبراهيم (باشا) واسمه أحمد حلیم النجده لي نسبة إلى قرية بالأناضول

تسمى «نجده» فهو تركى . وأُعجب به إبراهيم (باشا) على ما يظهر ، فقربه منه ، وزوجه معتوقة يونانية له تسمى «تمراز» ، أُسِرت في حرب المورة ، وهى بنت عشر سنوات ، ونشأت في القصر بين وصيفاته . وما زال يتقلد المراتب السامية في الدولة ، حتى أصبح وكيلا لخاصة الخديوى إسماعيل . وتوفى وهو في هذه الوظيفة ، فنقل إسماعيل مرتبه إلى أرملة .

وقد اجتمعت هذه الأصول المختلفة^(١) ليخرج منها هذا الفرع المونق ، وكلنا نعرف شهرة العرب واليونان قديماً بالشعر والشاعرية ، وإن ازدواج هذين الأصلين في شاعر ليؤذن أن ينال قمة الشعر ، بل أن يبلغ فيه عنان السماء . وليس هذا كل ما أهدته أو هيأته ربّة الشعر لشوقى ، فقد هيأت له عينان حالمتان ، أصابت أعصابهما بشيء من الاختلال ، فهما لا ترتكزان ودائماً تصعدان في السماء . وكانت جدته اليونانية مشغوفة به تقوم على تربيته ، وكانت منذ عصر إبراهيم على صلة وطيدة بالقصر ، فلدخلت بحفيدها يوماً على الخديوى إسماعيل ، وكان لا يزال في السنة الثالثة من عمره ، ونظر إليه إسماعيل ، فوجد بصره مشدوداً إلى السماء ، لا يسقط على بساط الأرض ولا يتزل إليها ، فطلب بدرة من الذهب ، ونثره على البساط عند قدميه ، فتحول شوقى إليه ، وأخذ يجمعه ويلعب به ، فقال إسماعيل لجدته : اصنعى معه ذلك حتى يتعود النظر إلى الأرض ، فأجابت إجابتها المشهورة : « هذا دواء لا يخرج إلا من صيدليتك » فقال : جيئى به إلى متى شئت ، حتى أنثر الذهب تحت عينيه ، فإنى آخر من ينثر الذهب في مصر ! .

وفى إجابة الجدة للخديوى إسماعيل ما يحمل أروع الدلالة على شاعرية خصبة كانت مكتنّة فيها ، وهى جدته التى حملت إليه الروح اليونانى ، وكانت تحبه وتؤثره ، فكفلته ، وقامت على تربيته الأولى ، وكانت منعمة موصرة ، تعيش بيباب إسماعيل ، فعاش معها الطفل حيث الترف والنعيم وإن في الذهب الذى فتحت ربّة الشعر عيني شوقى عليه في مسه الثالثة

(١) انظر في هذه الأصول مقدمة شوقى للجزء الأول من ديوانه المطبوع في سنة ١٨٩٨

ما يشير في وضوح إلى الجو المترف الذي مكث يتنفس فيه طول حياته ، فقد وضعته ربة الشعر منذ نعومة أظفاره في مهاد من النعيم ، وما زالت تدلله في هذه المهاد حتى آخر حياته . وشوق من هذه الناحية نشأ نشأة أرستقراطية ، ليس فيها شيء من الديمقراطية وما يتصل بالديمقراطية من حياة الشعب المصري ، وسراه يقترب أو يحاول الاقتراب من هذا الشعب ، لكنه على كل حال نشأ في بُرج ذهبي . وربما كانت الحسنة الوحيدة لهذا البُرج أنه أتاح له أن يخلص للشعر ويفرغ له ، ولا يشغل باله بشيء سواه .

واختلف شوقي منذ الرابعة إلى مكتب الشيخ صالح ، ثم انتقل منه إلى مدرسة المتديان ، فالتجهيزية . وفي هذه المدرسة أظهر تفوقاً ونبوغاً ، فُتُح المجانية مكافأة له ، وتخرج فيها وعمره خمس عشرة سنة ، وقد تيقظت بوضوح فيه موهبته الشعرية ، وأخذ يصوغ بها بعض المعارف الجيولوجية والجغرافية من مثل أرجوزته :

إفريقيًا قسم من الوجودِ في شكله أشبهُ بالعنقودِ

ومن غير شك كان يخلط في أثناء ذلك ببعض العناصر الديمقراطية من الشعب ، ولكنه كان اختلاطاً محدوداً ، إذ كان لا يلبث أن يعود إلى بيئته الأرستقراطية ، فتضعف من شأن هذه الديمقراطية المكتسبة ، وترده إلى أرستقراطيته الأصلية .

وواضح أنه أخذ في تعلمه الطريق المدني ، ولم يأخذ الطريق الديني ، ونحن نعرف أنه كان بمصر حينئذ نوعان من التعليم : التعليم الديني الشرقي في الأزهر وكان خاصاً بالتراث الإسلامي وكان يتأثر بالقرون الوسطى وصورة العلوم فيها من لغة وطب وفلسفة وغير ذلك وهي صورة شاحبة ضئيلة ، والتعليم المدني الغربي في المدارس ، وهو تعليم يستمد من أوروبا ومن كتب العلم والأدب فيها ، وقد بدأ في عصر محمد علي ، ثم خمد في عصر سعيد وعباس ، ثم عاد إلى النشاط والازدهار في عهد إسماعيل .

وفي هذا الاتجاه من التعليم المدني الأوربي سار شوقي ، وحينما أتم تعليمه الثانوي ألحقه أبوه بمدرسة الحقوق ، ليدرس القانون ، ووصفه أحمد زكي حين دخل هذه المدرسة ، فقال : « كان في جملة الوافدين سنة ١٨٨٥ في نحيف ، هزيل ، ضئيل ، قصير القامة ، وسيم الطلعة تقريباً ، فتي بعيون متألقة تحديقاً ، ولكنها منتقلة كثيراً ، فإذا نظر إلى الأرض دقيقة واحدة فللسماء منه دقائق مبادية ، وإذا تلفت صوب اليمين فما ذاك إلا لكي يرى يبصره نحو الشمال ، وهو مع هذه الحركات المتتابعة المتنافرة هادئ ساكن وادع ، كأنما يتحدث بنفسه إلى نفسه ، أو يتلاغى مع عالم من الأرواح . ما كان يلبسنا فيما نأخذ فيه من اللهو والمزاح ، ولا يتهافت معنا على تلقف الكرة بعد الفراغ من تناول الغداء ، أو حينما نتنفس الصعداء لانتفاء مواقيت الدراسة ^(١) » .

وهذه الصورة التي رسمها أحمد زكي لشوقي تؤكد معاني أخرى تتصل بشاعريته ، فهو يلاحظ أنه كان شعلة من الحركة المضطربة المتنافرة ، وهكذا هو في شطحات بصره ، أما بعد ذلك وفي أعماقه فهادئ ساكن وادع ، وهو مع هذا غافل عما يجري حوله مشغول بنفسه ، لا يلعب مع اللاعبين ، ولا يلقف الكرة مع اللاقفين .

فشوقي مع إخوانه وزملائه في الحقوق ، وهو لا يحس بهم ، وكأنما شغلته ربّة الشعر عنهم ، فهو يبحث عنها فيما حوله ، بصوب نظره إليها يمينا ، فلا تلبث أن تزوغ منه في الشمال ، فيرمى به وراءها ، فيجدها قد حلقت في السماء ، فيرفع بصره إليها ، فلا تلبث أن تغيب ، لتبدوله لامة مشرقة بإزائه . وكأنما كان ذلك يزيد في تألق بصره ، أو قلّ كأنما كان شوقي مشغولا عن رفقاته وما هم فيه من لهو ولعب بحركات مضطربة مختلطة متشابكة كانت تأتيها ربّة الشعر من حوله بأجنحتها حين تصطفق ، فتملأ أذنه برفيف وضجيج ، ولا تترك له فسحة ، كي يلم شتات نفسه ، ويندمج في صحبه ،

(١) ذكرى الشاعرين (حافظ وشوقي) طبع مطبعة الترقى بدمشق ص ٢٢٦ .

إذ كانت تأخذ عليه كل طريق .

واستجاب شوقي إليها ، فأنزل عن أخذانه ، ومكث ينتظر ما توحى به إليه ، وما تودعه أذنه وعينه ، من همسات وحركات ورؤى حاملة . وكان النبع في أثناء ذلك يفيض والنور يسيل ، فإذا الشيخ محمد البسيوني البيباني أستاذه في اللغة العربية ، وكان شاعراً فصيحاً ، تهره شاعريته ، ويجلس منه مجلس التلميذ من أستاذه .

وكان هذا الشيخ يدبج القصائد الطوال في مدح الخديوي توفيق كلما حلّ موسم أو أهلّ عيد . فكان قبل أن يرسلها إلى القصر لتشر في صحيفة الوقائع المصرية وغيرها من الصحف العربية يعرضها على شوقي ، فما يزال يُصلح له فيها ، فيمحو هذه الكلمة أو تلك ، ويعدّل هذا الشطر أو ذاك ، ويُسقط بعض الأبيات ، وأستاذه مغتبط به فرحاً لصنيعه .

ولم يلبث التلميذ أن سار في الدرب الذي سار فيه أستاذه ، فكان ينشئ القصائد في مديح الخديوي توفيق . وكان قد أنشئ في الحقوق قسم للترجمة ، فانتسب إليه شوقي ، وظل فيه سنتين ، منّح في آخرهما شهادته النهائية .

وبذلك ختم شوقي حياته التعليمية ، وهي حياة أوربية في جملتها ، وكان يلتقي بها تيار من الأزهر ، مثله أستاذه البسيوني ، إذ كان من علماء الأزهر المعدودين . وكفل له تخرجه في قسم الترجمة أن يتقن الفرنسية ، وكأنما كانت ربّة الشعر تُرّهِص بذلك لما سيقوم به في المستقبل من الاحتذاء على بعض النماذج الغربية في شعره .

وإذا كانت دراسته في المدارس جعلته يحذق العربية والفرنسية فإن بيئته الخاصة ، بيئة منزله ، جعلته يحذق التركية . وبذلك كان يحسن لغات ثلاثاً في مطلع شبابه ، وعقّدت هذه اللغات في ثقافته ، واصطلحت فيما بينها على تأليف طبيعته .

وخرج شوقي من قسم الترجمة في سنة ١٨٨٧ ، وهو لا يتصف بالشاعر

فحسب ، بل هو شاعر الخديوى توفيق ، فقد نسج على منوال أستاذه البسيونى فى التقرب إلى القصر وصاحبه ، وأتاح له على مبارك (باشا) فرصة لقائه ، فهتأه بتخرجه ، وهو يستلم أذيال ثوبه ويقبلها . ولم يلبث أن عيّن أباه عليا - وكان مبذراً متلافاً - مفتشاً فى الخاصة الخديوية ، ثم عينه من بعده .

والإنسان لا يطلع على هذه الفترة من حياة شوقى التى سجلها فى مقدمته للطبعة الأولى من شوقياته سنة ١٨٩٨ م حتى يأسى له ، فقد جار عن قصد السبيل ، إذ رضى أن يكون موظفاً بالقصر ، وأن يكون تابعاً للخديوى توفيق ، وأن يستدل شاعريته له فى مدائحه ، غير أن ربّة الشعر كانت لا تزال ترعاه ، ففكّكت عقاله من هذا السجن الذى دخله راضياً مرضياً ، فقد أوجت إلى سجنائه أن يرسله إلى فرنسا ليكمل ثقافته ، فلم يحلّ عليه حوّل فى الوظيفة ، حتى رأى توفيق أن يوفده فى بعثة ، وترك له اختيار ما يريد من العلوم ، فاختار الحقوق أو دراسة القوانين ، لظنه أنها ذات واشجة قوية بالأدب ، وأشار عليه توفيق أن يجمع بينها وبين دراسة الآداب الفرنسية .

وسافر شوقى على نفقة الخديوى ، وكب إلى مدير البعثة المصرية فى فرنسا ليهم به ، فلما وصل إلى مرسيليا رآه فى استقباله ، وأخبره أن الخديوى كتب إليه أن يقضى فى مونبلييه عامين ، وفى باريس عامين آخرين ، والتحق شوقى بمدرسة الحقوق فى مونبلييه . ولما انقضت السنة الأولى حاول أن يعود إلى مصر لرؤية أهله فمنعه الخديوى ، حتى لا يضيع من سنواته الأربع فترة بعيدة عن فرنسا ، فظل هناك ، وتوالت عليه الدعوات من رفقاته الفرنسيين فى المدرسة ، فلبى دعواتهم ، وجاس خلال ديارهم ، يتصفح معالم الحضارة الغربية ولم يكد ينهى من السنة الثانية حتى أرسل إليه مدير البعثة فى باريس أنه ذاهب مع الطلبة فى رحلة إلى إنجلترا لقضاء أكثر أيام العطلة بها ، وأن الخديوى كتب إليه أن يصطحبه معه ، فسافر إلى باريس على عجل . ومنها سافروا جميعاً إلى إنجلترا حيث قضوا شهراً يتفرجون على لندن وغيرها من المدن هناك .

وفي السنة الثالثة وهو في باريس أصيب بمرض شديد كان فيه بين الحياة والموت ، ولما تماثل للشفاء أشار عليه الأطباء أن يقضى بعض أيام تحت سماء إفريقية ، فاختار الجزائر ، ومكث فيها أربعين يوماً ، ثم عاد قافلاً منها إلى باريس ليستأنف دراسة الحقوق ، ولم يغوّت مرضه الفرصة عليه ، فقد استطاع أن يحصل على إجازته النهائية في آخر السنة الثالثة ، وظل هناك ستة شهور ، يختلف فيها إلى مسارح باريس ، ثم رجع إلى وطنه ، وهو نِصْرُ فراق ، تهزه إليه الأشواق .

وليس من ريب في أن هذه البعثة كانت نعمة على شوقي ، وكأن ربة الشعر لم تنسه ، فقد أخرجته من سجنه ، وانطلقت به تطوف أركان البحر المتوسط ، وتملاً عينيه بمفاتيح الحضارة في فرنسا وإنجلترا ، كما تملأ عقله وروحه بالمدنية الغربية والآداب الفرنسية ، وهو في أثناء ذلك يتنقل بين مونبلييه وباريس ولندن ، ويشاهد المسارح ودور الأوبرا ويقرأ الصحف والكتب القانونية والأدبية ، وقد قرأ لفكتور هيجو ولامرتين ودى موسيه وغيرهم من شعراء فرنسا مثل لافونتين ، وبذلك رأى رأى العين عوالم جديدة في الشعر والحضارة. على أنه ينبغي أن نعود فنلاحظ أن شوقي لم يخلع عنه في فرنسا القيود التي قيد بها نفسه في مصر ، وتقصد القيود التي قيد بها أجنحته إزاء القصر ، إذ نراه لا يزال يرسل بمدائح في الحديوي توفيق من باريس . وكأن الرحلة الطويلة التي هيأتها له ربة شعره لم تستطع أن تفك عنه الحيوط التي حاكها الحديوي من حوله ، فاستمر يحجج في هذه الحيوط ، وكلما تقضت ربة شعره طائفة منها عاد يغزلها من جديد .

في القصر

رجع شوقي إلى مصر في سنة ١٨٩٢ وكان قد توفى توفيق وخلفه عباس الثاني ، فعين في القصر بقلم الترجمة ، وأخذ يعيش في منزل أبيه بحي الخنق معيشة رتيبة ، لم يقطعها في أول حياته سوى سفره ممثلاً للحكومة المصرية في مؤتمر المستشرقين الذي عُقد في مدينة جنيف بسويسرا سنة ١٨٩٤ وكانت هذه الرحلة فرصة طيبة للشاعر حتى يحتل المناظر الطبيعية البديعة هناك . ولما انفض المؤتمر سافر إلى بلجيكا لمشاهدة عاصمتها وزيارة معرض في إحدى مدنها . ولم تَرُج سوق شوقي عند عباس أول الأمر ، ويوضح ذلك داود بركات ، فيقول : « إن الخديوي عباساً كان يهمل شوقي بعض الإهمال لاعتقاده ، بل لأنهم أدخلوا على نفسه ، أن أحمد شوقي شاعر فقط وأنه هو بحاجة إلى رجل سياسي ، لما كان بينه وبين الإنجليز من الكفاح والحلاد ، فاجتمع لإزالة هذا التوهم من صدره المرحومون : بطرس غالي (وقد كانت به نزعة للأدب والأدباء) وبشارة تقلا (صاحب جريدة الأهرام) ومصطفى كامل . وكان بطرس يطلب من الخديوي أن يسمح له بتوظيفه شوقي في الخارجية بضعف مرتبه الذي كان يتناوله من قلم الترجمة في السراي . وكان بشارة تقلا يعرض على سموه مثل هذا العرض ليؤليه تحرير الأهرام ، وتأيداً لذلك وضع شوقي في مكانه من الأدب وإمارة الشعر ^(١) ، إلى أن قربه الخديوي وناط به كثيراً من المهام فقام بها خير قيام ، فأولاه ثقته ، وقدمه على جميع رجاله ^(٢) »

وكنا نتمنى لو أن الخديوي عباساً رضى عن خروج شوقي من القصر ، وأسلمه إلى بطرس غالي أو إلى بشارة تقلا ، إذن لتغير وجه شعره ، ولما عاش

(١) يشير إلى إشادة الأهرام بشوق حيث أنه وتلقبها له بأمير الشعراء .

(٢) ذكرى الشاعرين ص ٣٦٦ .

من سنة ١٨٩٢ إلى سنة ١٩١٤ حيس المذائع يتغنى بعباس وأعمال عباس في المواسم والأعياد .

وعبثاً حاولت رَبَّةُ الشعر في هذه الحقبة الطويلة أن تُنبت في أجنحته ريشاً يستطيع به أن يرتفع عن الأرض ويخلق في السماء ، وكان أجنحته لم تكن حيثند من المثانة والقوة بحيث تحمل هذا الريش ، فقد أصبح شوقى من الطيور الداجنة الأليفة التى لا تستطيع ارتفاعاً ولا تحليقاً في الجو ، والتى تنتظر الحَبَّ يُلْتَقَى إليها من صاحبها ، فتعيش به هائلة راضية.

ولم تقف المسألة عند حدِّ الحَبِّ ، بل تجاوزته كثيراً ، فإن عباساً قرَّبه منه ، وجعله رئيساً لقلم الترجمة كما جعله موضع ثقته ومفزع مشورته ، وقدمه على جميع رجال حاشيته في القصر ، وبذلك كان نافذ الكلمة مسنوع الرأى ، بل أصبح كأنه صاحب الأمر والنهى ، يقصده طلاب الحاجات ، وما أكثرهم ؛ ، وتَعَنُّوْهُ وجوه الوزراء ومن يطمعون في الرتب والألقاب .

وليس من شك في أن شوقى في أثناء هذه الحقبة من حياته كان يعيش بعيداً عن الشعب ، فهو في القصر أو في برجه العاجى ، لا يفكر إلا فيما يفكر عباس فيه ، وكأنه دَوَّارة الريح ، فهو يدور مع صاحبه حيث دار ، وكان في عباس طموح واندفاع ، فصارع الإنجليز وغازبهم ، ووقف شوقى في صفه يغضب عليهم مع غضبه ، ويرضى مع رضاه .

وعلى هذه الشاكلة كان شوقى يعيش لعباس ، وكان يُقْبَلُ على من يقبل عليه ، ويزورُ عمن يزور عنه ، فمن ذلك أن عباساً تفقد الجيش المصرى في وادى حلفا ، وانتقد نظام إحدى الفرق ، فثار كرومر ، معتمد إنجلترا في مصر ، وعدَّ ذلك إهانة لكثشنر قائد الجيش ، وطلب الاعتذار . وكان رئيس الوزارة المصرية حيثند رياض ، فبراً نفسه لدى المعتمد البريطانى مما صنعه الحديوى ، وما زال بأمره يلحُّ عليه أن يعتذر ، أو يصنع شيئاً من شأنه أن يرضى كثشنر والإنجليز ، فأرسل إلى كثشنر بريقة يحمد له نظام الجيش ! . ووقف رياض يلقي خطاباً بمناسبة افتتاح مدرسة محمد على الصناعية ،

فأشاد باللورد كرومر ، وكفّر بعباس ودولته ، فلما أسفر الصباح طلع شوقي على الناس بقصيدة أنّبه فيها وأنحى عليه بالتعنيف الشديد ، وفيها يقول :

كَبِيرَ السَّابِقِينَ من الكرامِ برَغَمِي أن أنالك بالَمَلامِ
لقد وجدوك مَفْتُونًا فقالوا خرجت من الوقار والاحتشامِ
وقال البعضُ كَيْدُكَ غيرُ خافٍ وقالوا رَمِيَّةٌ من غير رامِ
وقيل شَطَطُكَ في الكُفْرانِ حتى أردت المُنْعِمِينَ بالانتقامِ
غمرت القومَ إطرَاءً وحمداً وهم غمروك بالنعم الجِسامِ
خطبتَ فكنتَ خطباً لا خطيباً أضيف إلى مصائبنا العِظامِ
لهجّت بالاحتلال وما أتاهُ وجرحُك منه ، لو أحسست ، دامِ
وما أغناهُ عمّن قال فيه وما أغناكَ عن هذا التّراى
أحبّتكَ البلادُ طويلَ دهرٍ وذا ثمنُ الولاء والاحترامِ

وأى مصيبة على أمة أكبر من أن يخونها أحد بنينا وأفلاذ كبدها ، ويرتمى في أحضان المحتل الأجنبي ، لا يرعى في ذلك ذمة ولا عهداً ولا وطناً ، وإنما يرعى النعم الجسام التي تملأ صدره وبطنه نارا . ومع ذلك فشوقي لم يغضب لوطنه ، ولم يغضب لشعبه ، وإنما غضب لأميره ، فلم يكن يفهم حينئذ حق الفهم سوى سلطانه ، ولم يكن يدور بخلده سوى القصر الذي يعيش فيه ، قصر الأسرة العلوية الذي يترجع عباس على أريكته .

وحدث أن نُقل اللورد كرومر من مصر في سنة ١٩٠٧ فأقيم له حفل وداع وكان الأمير حسين كامل حاضراً ، وخطب كرومر ، وندد بإسماعيل وعصره ، وذم المصريين وحمل عليهم ، لأنهم لم يقدرُوا مِنَن الاحتلال الإنجليزي ولا ما طوّقهم به ! . وكبّرت كلمات تخرج من فمه ! وثار شوقي للأسرة العلوية ، فنظم قصيدة حماسية ، يقول فيها :

أَيَّامُكُمْ أَمْ عَهْدُ إِسْمَاعِيلَا أَمْ أَنْتَ فِرْعَوْنُ يَسُوسُ النِّيلَا
 أَمْ حَاكِمٌ فِي أَرْضِ مِصْرَ بِأَمْرِهِ لَأَسْأَلَنَّ أَبَدًا وَلَا مَسْئُولَا
 يَا مَالِكًا رِقَّ الرِّقَابِ بِبَاسِهِ هَلَا اتَّخَذْتَ إِلَى الْقُلُوبِ سَبِيلَا
 لَمَّا رَحَلْتَ عَنِ الْبِلَادِ تَشْهَدْتُ فَكَأَنَّكَ الدَّاءُ الْعِيَاءُ رَحِيلَا
 أَوْسَعْتَنَا يَوْمَ الْوَدَاعِ إِهَانَةً أَدَبٌ لَعَمْرُكَ لَا يُصِيبُ مَثِيلَا

ومنها :

اليوم أَخْلَفْتَ الْوَعْدَ حَكُومَةً كُنَّا نَظُنُّ عَهْدَهَا الْإِنْجِيلَا
 دَخَلْتُ عَلَى حَكْمِ الْوِدَادِ وَشَرَعِيهِ مِصْرًا فَكَانَتْ كَالْثَّلَالِ دُخُولَا
 هَدَمْتَ مَعَالِمَهَا وَهَدَّتْ رُكْنَهَا وَأَضَاعْتَ اسْتِقْلَالَهَا الْمَأْمُولَا

ويذكر شوقي أعمال محمد علي وإسماعيل ، ويغضب غضبة قوية للأسرة ، وهو في غضبه لا يستمد من الجذوة الكبيرة الهائلة ، جذوة الشعب ، وإنما يستمد من جذوة ضعيفة ، هي جذوة الأسرة العلوية وهذا طبيعي فقد كان يعيش حيثنذ للقصر . ولم يكن يعيش للشعب ، ومن أجل ذلك قصر تقصيراً واضحاً في مواقف شعبية كانت تستحق منه أن يتغنى في أثنائها بالآلام الشعب ، بل نجده أحياناً ينسى هذه الآلام التي كان يرتجف لها الشعب كما ترتجف أوراق الشجر في أثناء العواصف . ولعل أوضح ما كان من ذلك موقفه من عرابي بعد عودته من منفاه ، فقد استقبله بقصيدة ، أقل ما يقال فيها إنها هجاء لقائد من قادة الشعب ، ويكنى مطلعها الذي يقول فيه :

صَغَارٌ فِي الذَّهَابِ وَفِي الْإِيَابِ أَهَذَا كُلُّ شَأْنِكَ يَا عَرَابِي

ولم يذهب عرابي صاغراً ولا آبَ صاغراً ، بل كان الشعب المصري ،

ولا يزال ، يعدُّه بطلا في للذهاب وفي الإياب ، ولكن شوقى لم يكن يشعر
شعور الشعب ، وإنما كان يشعر شعور القصر ، وكان القصر غاضباً على
عرانى منذ توفيق ، فغضب شوقى عليه ، ولم يخجل أن يرمى البطل وهو صريع .
ونحن نعرف قصة « دنشواى » القرية المصرية الحزينة فقد مرَّ بها جنود
الاحتلال فى سنة ١٩٠٦ وصادوا حمامها الداجن فلما حاول أهلها أن يقنعوهم
بأن لا يفعلوا فعلتهم ظن أحدهم فى أثناء ذلك أنهم يريدونه بالسوء ، فجرى على
وجهه لا يلوى ، فأصيب بضربة شمس فمات . ورأى اللورد كرومر أن يعاقب
أهل القرية ، فحوكموا محاكمة وحشية . وصُلِّبَت طائفة منهم ، وسُجِنَت
طائفة ثانية وعُذِّبَت طائفة ثالثة . وغضبت مصر وثارت ، وملاً الحقد صدرها
والغيط قلبها ، ومع ذلك لم يستجب الشاعر لكل هذه الثورة وما انطوى فيها
من غضب وحقد وغيط إلا بعد مرور عام على الحادث ، إذ نراه ينظم
مقطوعة ، يسميها « ذكرى دنشواى » وفيها يقول :

يا دِنْشِوَاىْ عَلَى رُبَاكِ سَلامُ	ذَهَبْتُ بِأَنْسِ رَبِوَعِكَ الْأَيَّامُ
عَشْرُونَ بَيْتاً أَقْفَرْتُ وَانْتَابَهَا	بَعْدَ الْبَشَاشَةِ وَخَشَّةٍ وَظَلَامُ
يَالَيْتَ شَعْرَى فِي الْبُرُوجِ حِمَائِمُ	أَمْ فِي الْبُرُوجِ مَنِيَّةٌ وَحِمَامُ
نِيرونُ! لَوْ أَدْرَكْتَ عَهْدَ كُرومِرِ	لَعَرَفْتَ كَيْفَ تُنْفَذُ الْأَحْكَامُ
نُوحَى حِمَائِمُ دِنْشِوَاىْ وَرَوِّعَى	شَعْباً بِوَادَى النِّيلِ لَيْسَ يَنَامُ

وليس من ريب فى أن حادث دنشواى أفضع وأشنع من خطاب كرومر
وتعرضه لإسماعيل وأسرته ، ولكن عند من ؟ عند الشعب ، ولم يكن شوقى
من الشعب ، فقد نشأ بباب القصر ، وعاش يجرى فى إثر أميره عباس ،
فهو لا يحسُّ إلا بما يحسه ، ولا يشعر إلا بما يشعر به ، فليس له إحساس
مستقل ولا شعور مستقل ، وهو لذلك يثور حين يُخَدَّشُ أميره ، ولا يثور
حين يُلْطَمُ الشعب على وجهه .

وشتان بين وقدة عواطف شوقى حين تعرض كرومر لإسماعيل وندد به وبأسرته وعهده ، وحين تعرض كرومر للشعب الأعزل ، ونصب له مقصلته ، وأنزل به سياطه ، وفتح له سجنونه . ويكفى أن شوقى نظم فى ذكرى دنشواى مقطوعة ، ولم ينظم قصيدة . فنفسه لم تسترسل ، لأنها لم تشعر من أعماقها بالآلام الشعب وهمومه .

وكأننى بشوقى نظم هذه المقطوعة ردّاً على من يلومونه لصمته حيث يجب الكلام ، فلما مرت الفرصة ، ولم يتغنّ البلب ولم يصدق بأنغام شجية تلائم الموقف ظل يذكر ذلك . حتى إذا دار العام انتهر الفرصة ، ونشر هذه القطعة ليقراها الناس فى الصحف ، لعله يرضيهم . أو لعله يكفر بها عن سكوته السابق . ولا بد أنهم دهشوا— كما ندهش نحن الآن — حين رأوا شوقى لا يلم باللورد كرومر إلا إلام النسيم الخفيف ، وكأنه لا يريد أن يسخط الإنجليز ولا أن يغضبهم ، وهى لباقة أو مداورة تعلمها فى القصر من غير شك ، ولكنها لا تحسب ، لأنها تؤذى النفوس الحرة الكريمة .

على كل حال لم تكن هذه المقطوعة تعبيراً عن عواطف متأججة فى نفس شوقى ، وإنما كانت إرضاء للجمهور الذى يقرأ شوقى فى الصحف ، ويقرأ مدائحهم فى عباس ، يذبّجها فى عيد ميلاده وفى عيد جلوسه على أريكة مصر وفى مناسبات مختلفة . فهذا الجمهور الذى كان يفكر فيه شوقى ، والذى كان ينشر شعره فى الصحف حتى يقرأه ويعجب به ، هو الذى كان يدفعه دفعاً ليغنيه على بعض الأوتار التى تهزه . ومن هذه الناحية ينبغى أن نلاحظ شيئاً من التطور فى شعرنا الحديث عند شوقى وغيره ، إذ أخذ هذا الشعر يوجّه للجمهور بفضل المطابع وشيوخ الصحافة والصحف ، وبذلك أصبح الشاعر يفكر فى إرضاء قرائه ، فهو لا يشعر لنفسه فحسب ، ولا لأمراته فحسب ، كما كان يصنع الشاعر القديم ، بل هو يشعر أيضاً للجمهور الذى يقرؤه ، فهو مضطر أن يتحدث إليه فى همومه وأحزانه ، كما يتحدث إليه فى مسراته وأفراحه . ومن هنا يضطرّ شوقى لإرضاء لجمهوره من الشعب

المصري أن يغنيه بعض متاعبه وآلامه ، وأن لا يظل جامداً في الحادثة الكبرى تمرّ به ، بل يتحرك معه ويشاركه ، وإذا أفلتت منه الفرصة على نحو ما أفلتت منه في حادثة دنشواي أخذ يتحين الوقت الذي يدخل فيه ثانية إلى الشعب ليشاركه في آنيته وعذابه ، حتى يقع منه موقع رضا واستحسان.

فشوقي ينهض بذلك مصانعةً للشعب لا عن عقيدة ولا عن إحساس حقيقي ، إنما هي مصانعة لا غير ، يأتيها موظف القصر الذي تمضي حياته كلها في مصانع ، فهو يصانع هنا وهناك ، وهو يسلك طرقاً مستقيمة حيناً وملتوية حيناً آخر ؛ ليصل إلى ما يريد من تحقيق بعض أغراضه السياسية . وفي الوقت نفسه كان شوقي سجين القصر ، يعيش في التواءاته ومداوراته مع الإنجليز أحياناً ومع الشعب أحياناً ثم مع من يريدون الرتب والألقاب أو الجاه والمناصب أحياناً أخرى . وكان لا يترك القصر إلا ليجلس إلى أسرته الأرستقراطية أو مع من يشاكلونه من الأغنياء ، ولم يكن يجلس إلى الشعب ، ولا يختلط بأوساطه وأنماطه ، فطبعي من أجل ذلك كله أن لا يكون بوقاً للشعب ، وإنما يكون بوقاً للقصر وأميره ، يتكلم حين يريد هذا الأمير ، ويصيه الخرّس حين يريد . لم يكن شوقي يعيش حيثنّد حرّاً لنفسه ، وإنما كان يعيش عبداً لأمره ، وربما كان من أبلغ الدلالة على ذلك موقفه من صديقه مصطفى كامل حين توفّي ، فإنه لم يسارع إلى رثائه ، لأن مصطفى كان قد قطع علاقته بعباس حين وجده يتبع سياسة وفاق مع السير غورست معتمد إنجلترا ، ووجه إليه على صفحات الصحف كتاباً مفتوحاً . فلما هصر القدر غصن مصطفى المورق الفينان ، صديق شوقي ورفيقه^(١) ، وقلب الوطن الخافق وفؤاده النابض ، تلكاً شوقي قليلاً عن بكائه ، ثم تاب إلى صوابه . ولعل أجمل مراثيه فيه قصيدته :

المَشْرِقَانِ عَلَيْكَ يَنْتَحِبَانِ قاصيهما في مأتمٍ والداني

(١) انظر في صداقتهما كتاب « أبي شوقي » لحسين شوقي ص ١٢٣ .

والقصيدة رائعة من حيث الصور والصياغة ، وما يتخللها من عظات
وحكم يُطِلُّ فيها شوقى من برجه العاجى أو الذهبى على الدنيا من حوله ،
وكان شوقى لا يبكى مصطفى كامل روح الوطن وشعلته الملهبة ، وإنما يبكى
مصطفى كامل الشخص - وخلقه ودعوته إلى العلم الشريف ؛ ويتسلل من ذلك
إلى شئون الحياة والموت ، وينظم مثل هذا البيت :

دَقَاتُ قَلْبِ الْمَرْءِ قَائِلَةٌ لَهُ إِنْ الْحَيَاةَ دَقَاتُ وَثَوَانِي

وكل ذلك لأن شوقى كان يخاف الحديوى ويخشى سخطه ، وهو فى الوقت نفسه يريد
أن يَرْضَى الجمهور وأن يرضى الشعب الذى يقرؤه ، فيحاوره ويداوره ، وتخرج
القصيدة على هذه الشاكلة من الحديث فى فلسفة الحياة والموت ، وإن
تركهما فإلى الأخلاق وما يتصل بالأخلاق . أما سيرة مصطفى كامل ، وأما
خدماته الوطنية ، وأما تعلق المصريين به ، فكل ذلك يوضع عليه ستار ،
ويغشاه ضباب .

فشوقى شاعر القصر ، وهو لا يهتم بالجمهور ولا بالشعب إلا حين يجد
القصر راضياً عن ذلك ، وقلما كان يرضى القصر ، فالقصر مشغول بنفسه ،
وشوقى مشغول به وبالحديوى ، يمدحه فى كل مناسبة : فى العيد ، وفى ذكرى
جلوسه على عرش مصر ، وفى ميلاده وحجته وزيارته . وهو يوجهه حيث يشاء ،
وينتجه معه شوقى حيث يريد ، وكأنه ليس له إرادته ، لإرادة أميره هى العليا ،
وهى التى تحركه ، وتقذف به كالكرة يمينا وشمالا ، تقذف به فى وجه
الإنجليز وفى وجه اللورد كرومر ، وتسترده لتبعته روحاً وربحاناً إلى السلطان
عبد الحميد صاحب الأمر فى تركيا . ومن هنا تحتل التركيات فى ديوان
شوقى فى أثناء هذه الحقبة التى قضاها فى القصر مساحة ومدى أوسع جداً مما
تحتله مصر وحوادثها الجسام ، لا لسبب ، إلا لأن شوقى لم يكن يحس مصر
وحوادثها ، ولم يكن ملك نفسه وإنما كان ملك أميره ، وقد أراد له أميره أن
يولى وجهه نحو تركيا ، فأدار وجهه إلى القبلة وأخذ يرسل برقيات وأناشيده .

وعباس إنما كان يريد من ذلك أن يستدرّ عطف الخليفة الذي يتبعه ، حتى يعينه ضد خصومه الإنجليز ، وحتى يرضى عنه وعن سياسته ، فانطلق شوقي كالسهم ، يتغنى بالخليفة والحلافة كما يتغنى بالترك في كل مناسبة . وله فيهم قصائد رائعة حين ينتصرون مع الروس وفي البلقان وحين يهزمون . ومن طريف ما له من ذلك قصيدته أو موشحته « الأندلس الجديدة » في الحرب البلقانية ، وفيها صور تالد الترك الحربى وتأسى على المسلمين في البلقان ، واستخرج من هذا الوتر الحساس نغماً بديعاً . وله في الانقلاب العثمانى الذى أودى بالسلطان عبد الحميد قصيدته المشهورة :

سل يلدزاً ذات القصور هل جاءها نبأ البدور

وقد نحا على الخليفة باللائمة ، لأنه لم يترع حق شعبه فى الدستور ، ولم يسنّ أمته سياسة حكيمة ، ثم أخذ فى تهتة الجيش وزعمائه : أنور وشوكت ونيازى .

وعقد شوقي الصلة بينه وبين محمد رشاد الخليفة الجديد . كما كان يعقدها بينه وبين عبد الحميد . وتظهر فى قصائده التركيات هذه كلها عاطفة وثيقة نحو الترك . وقد يرجع هذا فى بعض أسبابه إلى الأصل التركى الذى جرت دماؤه فيه ، ولكن ينبغى أن لا ننسى عباساً دائماً ، فهو الذى كان يدفعه يمينا وشمالا ، وكان عباس مخلصاً لتركيا ، وكان يزورها فى الصيف ، فكان شوقي يخلص لها أيضاً . وكان يزورها معه ، وتملئ عينه بمجالى البسفور وغيره من مثل « جكسو » وهو موضع فائن فى ضواحي الآستانة ، وله فيه قصيدته التى يفتتحها بقوله :

تحيّة شاعرٍ يا ماء جكسو فليس سواك للأرواح أنس

وفىها يصف زوارق البسفور ومواطن الجمال فيه ، ولشوقي حاسة رائعة فى الوصف والتصوير . لازمته طوال حياته .

على كل حال تركيات شوق أثر من آثار عباس ، ولفته من لفتاته
التي كانت تغمر شاعرنا ، وتكتسحه اكتساح السيل ، فقد كان يحس في
أعماقه أنه شاعر الحديوي أو شاعر الأمير ، وفي ذلك يفاخر معاصريه ،
فيقول لهم إنه :

شاعرُ العزيزِ وما بالقليل ذا اللقبُ

وكان هذا اللقب كل ما يتمناه شوقي ، وقد تبعته نفسه ، وهو لا يزال
شاباً يدرس الحقوق في مصر وفرنسا . وتبعته وهو موظف في القصر ، فهو
أمنيته في شبابه وفي كهولته .

فلم يكن لشوقي من رغبة إلا أن يكون ظلاً للأمير ، وربما كان لفساد
الحياة السياسية في مصر حينئذ أثر في توجيه شوقي ، فقد نشأ وهو يرى القصر
والأمير كل شيء في حياة المصريين ، فهما مصدر العز والذل ، والخفض
والرفعة ، والجاه والسلطان ، فأراد شوقي أن يقتحم هذا الحصن الأشم ، وأن يكون
له مجال فيه . ولو أن الحياة كانت تجري في مصر على شكل آخر ، فيه
ديمقراطية ، وفيه إيمان بالشعب وعمل صادق على إرضائه ، لكانت أحلام
شوقي غير هذه الأحلام ، ولما رأيناها تجري منضوياً تحت لواء الأمير يسبح
بحمده آناء الليل وأطراف النهار .

الظروف السيئة التي أحاطت بشوقي إذن هي التي ضيقت حدود شاعريته
وجعلتها محفوفة بالأشواك في هذه الحقبة الطويلة من حياته التي تجاوزت عشرين
عاماً ، فلم يعد شوقي يملك نفسه . بل أصبح يملكه الأمير كما يملك أي شيء
من ثروته .

وليس من شك في أن عباساً لم يحسن ملك شوقي ، فقد سخره لنفسه ،
وكان ينبغي أن يسخره لفته ، وأن يقف منه موقف ملوك أوروبا من شعرائها ،
على نحو ما وقف أغسطس قديماً من فرجيل ، وعلى نحو ما وقفت حديثاً
إليزابيث من شكسبير ، ولويس الرابع عشر من معاصريه . وقد تعلم عباس في

«فينا» عاصمة الفن والفنانين ولو أنه قرأ تاريخ عباقرتها الموسيقيين : هايدن وموزارت وبيتهوفن لعرف أن أسرة هابسبورج كفلت لهم حياتهم الفنية كما أرادوها ، ولم تجعل منهم تابعين ولا خدماً لها ، بل أحنت رءوسها لهم وأبدت لهم بكل ما استطاعت من مال وجاه .

وكان ينبغي لعباس أن يصون كرامة شوقي وأن يمدّه بالمال الذي يريدّه ، حتى يتّقد هذا القبس المبارك في شاعره ؛ إذن كنا نعدّ عباساً حامياً للآداب في عصره ، ولكنه لم يصنع ، ولم يحاول ، بل استمر يشدُّ البلبل من خيط في لسانه ليتملقه ويداهنه ، ويغنيه بما يشاء ويهوى .

وفي أثناء ذلك كان يصدق بأنغام رائعة كانت خليفة بأن تنبه له أميره ، وهل أروع في تاريخ شعرنا المصري من ملحمة شوقي التاريخية التي صاغ فيها تاريخ وادي النيل من الفراعنة إلى محمد علي والتي ألقاها في مؤتمر المستشرقين سنة ١٨٩٤ ؟ وهل أبدع في تاريخ هذا الشعر من قصيدة النيل ؟ وكان عين الأمير لم تكن عيناً كبيرة ، أو كأنما كان عليها غشاوة ؛ ولم يكن هناك أمل في أن تنجاب الغشاوة.

فظلّ صوت الشاعر يتقطع ، ولم يستطع أن يمدّه حيث ينبغي أن يمتد ، ولم يستطع أن يتعبّر به نوافذ القصر ، ولا أن يخرج به عن صورة المديح إلا قليلاً ، فظلّ صوتاً ضعيفاً شاحباً ، فيه جمال ، ولكنه جمال الأسير ، وفيه روعة ، ولكنها ليست روعة البحر الضاري ، وإنما روعة النبع الضئيل .

وكان النبع كثيراً ما تفيض جوانبه وتتدفق مياهه ، فكان الشاعر يهدر بتاريخ مصر أو بالنيل أو بمديح الرسول صلى الله عليه وسلم ، ولكنه كان لا يلبث أن يهدأ أو أن يحفّ معينه ، فيعود إلى سيده ، يغنيه على قيثارة المديح ما يهوى من حمد وثناء وملق ودهان .

ومعنى ذلك كله أن شوقي لم يكن يفرغ لنفسه في أثناء وظيفته في القصر ، فكان شعره دائماً لأميره ، وقلما نظم شيئاً لنفسه ، فنفسه تجري في إثر مولاه ، وهو عنها لاه ، لا يكاد يردّها إليه إلا في الحين البعيد بعد الحين ، ومن يدري ؟

لعله لم يكن يريد لها أن ترتدَّ من هذا الطريق الذهبي الذي تهوّل فيه . ومع ذلك فقد كان شوقى يسترد نفسه أحياناً قليلة ، وكان يتغنى لها حيثنشد بما فهمه أدق الفهم في حياته الأرستقراطية المترفة وفي أوربا في أثناء دراسته من تلك الحضارة المادية التي تدفع دفعا إلى شيء من اللهو والخمر . وظهر أثر ذلك في بعض شعره قبل سفره إلى أوربا وبعد مجيئه ، ومن نماذجه قصيدته :

حَفُّ كَأْسِهَا الْحَبَبُ فِيهِ فِضَّةٌ ذَهَبُ

وقصيدته :

رمضانُ وَلَّى هَاتِيهَا يَا سَاقِي مُشْتَاقَةً تَسْعَى إِلَى مُشْتَاقٍ

وطبيعي أن يغنى شوقى لنفسه مثل هذين الصوتين ، فقد كانت حياته مترفة ترفاً خالصاً ، إذ أتاحت له وظيفته في القصر وجوائر الأمير كل ما ابتغى من ثراء ، وتصادف أن تزوج بسيدة ثرية^(١) ، فأعانه ذلك كله على أن يعيش كما يريد من حيث الترف والبذخ واللهو . ويكفي أن نقرأ في كتاب ابنه « حسين » وصف داره^(٢) التي اختطتها في ضاحية المطرية متقلاً إليها من داره بحى الحنفى ليكون قريباً من قصر أميره « قصر القبة » وهي التي سماها « كرامة ابن هاني » ونظّل على ما كان بها من الأثاث ومئات الطيور الملونة واللوحات والغرف البهيجة ، لنعرف كيف كان يعيش شوقى معيشة كلها لذة ومتاع .

وإذن فشوقى كان في معيشته الخاصة أو معيشته الداخلية يأخذ غير قليل من الحرية ، فلم يكن هناك القصر ، ولم يكن هناك خيط سيده الذي يشدُّ لسانه ، ولم يكن هناك الجمهور الذي يطلّع على سرائره ، إنما كان هناك شوقى وحده وثراؤه وترفه وحفلاته وما يريد من خمر ولهو .

وشوقى في ذلك كله يخالف سميت الوقار الذي يصطنعه في القصر وفي

(١) ذكرى الشاعرين ص ٢٣٠ .

(٢) أبي شوقى ص ٣ - ١٨ .

لقاء الناس وعلى واجهات الصحف ، وهذا طبيعي في الفنانين والناس جميعاً أن تكون لهم شخصية فردية وشخصية اجتماعية ، فليس من الضروري دائماً أن يكون ما يواجهه الفنان به الجمهور هو عين ما يواجهه به نفسه . وتتسع المسألة في الفنانين والشعراء ، لأنهم من ناحية يصورون أنفسهم من حيث إنهم أفراد ، ومن ناحية أخرى يصورون مجتمعهم وما به من تَرَغَّات ، وقد يسايرون هذا المجتمع ويخضعون ، وقد يتمردون ويشذون عليه ، وهؤلاء هم المصلحون . ولم يكن شوقي مصلحاً ، وإنما كان عبداً لمجتمعه وحياته الخارجية ، فطبيعي أن لا يكون سلوكه الفردي مماثلاً لسلوكه الاجتماعي ، فهو في منزله وحياته الخاصة يشبع مزاجه وميوله ، وهو في القصر والحياة الاجتماعية يشبع مزاج أميره وذوقه ، ويحاول أن يكسب مزاج الجمهور وذوقه ، فيؤلف له أغاني وأناشيد في تاريخه ونيله ، أو في الخلافة والإسلام أو في مدائح الرسول صلى الله عليه وسلم كقصيدته التي نظمها في سنة ١٩٠٩ والتي قلَّد فيها صاحب نهج البردة :

رِيمٌ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ^(١) أَحَلَّ سَفْكَ دَمِي فِي الْأَشْهُرِ الْحُرْمِ
والأخرى التي قلَّد فيها همزيتة :

وُلِدَ الْهُدَى فَالْكَائِنَاتُ ضِيَاءُ وَفَمُ الزَّمَانِ تَبَسُّمٌ وَثَنَاءُ

وقد وقف محمد حسين هيكل عند هذه الناحية في مقدمته للطبعة الثانية من الشوقيات، ولاحظ أن شوقي له شخصيتان مختلفتان في شعره يقول : « وإنك لتكاد تشعر حين مراجعتك أجزاء ديوانه كأنك أمام رجلين مختلفين جد الاختلاف لا صلة بين أحدهما والآخر ، إلا أن كليهما شاعر مطبوع ، يصل من الشعر إلى عليا سماواته ، وأن كليهما مصرى يبلغ حبه مصر حدة التقديس والعبادة ، أما فيما سوى هذا فأحد الرجلين غير الرجل الآخر ،

(١) ريم: غزال. القاع: الأرض المنبسطة المعشبة. البان: شجر. العلم: جبل.

أحدهما مؤمن عامر النفس بالإيمان ، مسلم يقدر أخوة المسلمين ، ويجعل من دولة الخلافة قدساً تُفيض عليه شئونه وحوادثه وحى الشعر وإلهامه ، حكيم يرى الحكمة ملاك الحياة وقوامها ، محافظ فى اللغة يرى العربية تتسع لكل صورة ولكل معنى ولكل فكرة ولكل خيال . والآخر رجلٌ دنيا يرى فى المتاع بالحياة ونعيمها خير آمال الحياة وغاياتها ، متسامح تسع نفسه الإنسانية وتسع معها الوجود كله ، ساخر من الناس وأمانهم ، مجدد فى اللغة لفظاً ومعنى . وهذا الازدواج ظاهر فى شعر شوقى من أول شبابه إلى هذا الوقت الحاضر .

واستطرد هيكلى يفرق بين عناية شوقى بهاتين الناحيتين فى الحياة وعناية أبى نواس بهما ، إذ نلقى فى شعره مثل قوله :

أَلَا فَاسْقِنِي خَمْرًا وَقُلْ لِي هِيَ الْخَمْرُ وَلَا تَسْقِنِي سِرًّا إِذَا أُمُكِّنَ الْجَهْرُ

وقوله :

إِذَا امْتَحَنَ الدُّنْيَا لَبِيبٌ تَكْشِفَتْ لَهُ عَنْ عَدُوٍّ فِي ثِيَابِ صَدِيقٍ

ويزعم هيكلى أن هناك فرقاً فى معالجة كل من الشاعرين للناحيتين ، فأبو نواس صاحب لهُو ومجون وخمر ، والحكمة عنده عارضة ، تأتى صدفة واستثناء ، أما شوقى فالصورتان متوازيتان عنده ، تستقل كل منهما عن صاحبها ، فكل منهما جوهرية فى شعر الشاعر وروحه ، وكل منهما قائمة فى لب ديوانه وصميمه. ولنا ندرى ماذا يريد بالشخصيتين المختلفتين تمام الاختلاف ، أما إن أراد ما يشيع فى هذه الأيام بين النفسيين عن قصة « دكتور جيكل ومستر هايد » وهما شخصيتان لشخص واحد ، تختلف كل منهما فى تصرفها عن الأخرى تمام الاختلاف . فإنه يكون مبالغاً ، بل يكون مخطئاً ، إذ أن المعروف بين النفسيين أن كلا من الشخصيتين لا تدرى عن الأخرى أى شئ من تصرفها ، واختلاف شخصيتى شوقى ليس من هذا النوع النفسى قطعاً ، إنما هو اختلاف عادى ، كما قدمنا ، نجده عند كل الفنانين أو عند كثير منهم ، ممن عرفنا حياتهم الشخصية وحياتهم الاجتماعية . وليس بصحيح

أن شوقى يختلف فى ذلك عن أبى نواس ، فإن الشاعر العباسى كان يكثر من الحمر وشعر اللذة حقاً ، ولكنه كان ينظم فى شعر الزهد والحكمة ، وتفسير ذلك بسيط ، وهو أنه كان يطلب اللذة والمتاع ، وكان يفكر فيهما وفى نفسه وحياته ودنياه ، فكان يتفرض ، كما يتفرض العصفور بالله القطر ، إذ يرى الحياة لا تدوم ولا تبقى لأحد .

فأبو نواس فى لهوه وحكمته ليس أكثر من شاعر يطلب اللذة ، ثم يفكر فى عواقب اللذة ، وما يصادف صاحبها بعد حين من حرمان . فحكمته وزهده كل ذلك ناجم عن خمره ولذته ، وليس هناك تضارب فى شخصيته ولا تخالف ، ولا ما يصح أن نفسره بالصدفة العارضة . على أننا إذا أخذنا نبأ نواس جاداً بين وجدناه ينحلُّ من حيث النظرة العارضة إلى شخصيات متخالفة ، فهناك أبو نواس الماجن ، والآخر الزاهد؛ والثالث الرسمى الذى يمدح الخلفاء ويغشى مجالسهم ، والرابع الذى كان يغشى حلقات الدرس والعلماء من المعتزلة واللغويين وغيرهم .

والحقيقة أنه ليس فى شخصيات أبى نواس تعدد ولا اختلاف ، وإنما هى حياة الفنان حين يخلص إلى نفسه ويعيش معيشته الداخلية ، والفنان حين يخرج إلى المجتمع ويتصل بترعاته وأذواق الناس فيه ويعيش معيشته الخارجية . وهذا نفسه ما نلاحظه عند شوقى ، فليس هناك تعدد فى شخصيته ، وإنما هى حياته الفردية وما يتصل بها من لذة ومتاع وحرية ، وحياته الاجتماعية وما يتصل بها من القصر والحديوى والجمهور ونزعاته ، ولا خلاف بين الحياتين أو تخالف ، وإنما هى خصال شوقى وصفاته .

على أنه ينبغى أن لا نرسل هذا الكلام إرسالا ، فإن حياة شوقى الخارجية كانت تسرُّ دائماً حياته الشخصية الداخلية ، فما فى ديوانه عن لذته ومتاعه قليل قلة شديدة ، وكأن حياته الرسمية كانت تغطى أعشابها النبع كله فى هذه الحقبة من حياته ، فكان من العسير أن تظهر مساربُ لهوه . ولذلك يغلو هيكل حين يقيم المجموعتين من الحياة أو من الحصال متوازيتين مستقلتين ،

فإن الحصال المأجنة لا تكاد تظهر عند شوقي إلا ظهوراً باهتاً ضئيلاً نحيلاً ،
وكان حياة شوقي الشخصية وخصاله اللاهية تبعثت في خضم الحياة الخارجية
التي عاشها في القصر وعلى صفحات الصحف .

٣

في المنفى

لم يكن من الممكن أن تنقذ ربّة الشعر شوقي من هذا المعتقل الذي حبس
فيه وحُبست شاعريته معه إلا أن تلمّ بمصر أحداث كبرى، تترعه في أثنائها
من أحضان هذا السجن الذي كان محبباً إليه. ولم تلبث الأحداث أن أملت
حين أعلنت الحرب العظمى في سنة ١٩١٤ وكان عباس غائباً عن مصر
بتركيا ، فأعلنت إنجلترا حمايتها على الوطن ، وأبت على عباس أن يعود إليه ،
وأقامت مكانه السلطان حسين كامل ، وأخذت تحول بين حاشية عباس
وبين القصر ، وخاصة ذوى الزلفنة والخطوة الأولى منهم .

وكان شوقي في مقدمة من يعدّ المحتلّ حركاتهم ويراقب خطواتهم، وكان
يُظهر وفاء للعهد القديم ، فهو يحب عباساً ويؤثره على حسين ، ولكن الظروف
تغيرت ، ولا بد له من المداورة ، فصاغ قصيدته :

أأخونُ إسماعيلَ في أبنائه ولقد وُلِدْتُ ببابِ إسماعيلِ

وفيها تظهر نفسيته المضطربة، فينبأ يحاول أن يرضى حسينا نراه يقول (إن
الرواية لم تتم فصولاً) مشيراً إلى أن الإنجليز لا يزالون يسيّتون شراً بالأسرة
العلوية . وثاروا لهذا النذير ، وأوجسوا خيفة من تأثير شعره في نفوس المصريين
فأمروا بنفيه من البلاد ، واختار الأندلس مقاماً له .

ورفعت السفينة سلاسلها من بور سعيد ، وألقت بشوقي وأسرته على ساحل
إسبانيا في برشلونة ، فترل في فندق فيها ، ثم أقام في ضاحية جميلة من ضواحيها

تُدْعَى « فلقد ريرا » ، وهى ترتفع كثيراً عن سطح البحر ، فكان يتمتع بهذا الارتفاع ، وبما حوله من غابات الصنوبر ومشاهد الطبيعة الرائعة ، كما كان يتمتع برؤية البحر ، والسفن غادية رائحة على برشلونة ، وإلى ذلك يشير فى سينيته ، إذ يقول :

مُسْتَطَارٌّ إِذَا الْبَوَاحِرُ رَنَّتْ أَوَّلَ اللَّيْلِ أَوْ عَوَتْ بَعْدَ جَرَسِ

وعلى هذا النحو لم يعد شوقى يَحْيَى حياته الرتيبة التى كانت تبدأ من كَرَمَة ابن هانىء إلى القصر ، ثم تعود أدراجها من القصر إلى كَرَمَة ابن هانىء ، فهذه الدورة من حياته قد دخلت فى عالم الظلال إلى غير رجعة ، وخلفتها دورة جديدة ، انتقل فيها الشاعر إلى عالم النور حيث لا ترهقه قيود القصر وأغلاله ولا أفاعيه وسمومه .

ومع أن هذه الدورة الجديدة كانت فرحة هنيئة لرَبَّة الشعر فإن شوقى لم يستقبلها بالفرح ، بل استقبلها بالحزن والألم لفراق الوطن وقلة المال وتعذره أحياناً بسبب الحرب . ولم يكن شوقى يعرف قبل ذلك الحزن ، فقد كانت حياته تجرى على وتيرة واحدة من اللهو والمرح ، فلما حِيلَ بينه وبين عشه أحسَّ بغير قليل من الألم ، بل أخذ يصهر الألم نفسه ، وكم كان شعرنا المصرى الحديث محتاجاً إلى أن يصهر الألم نفس شوقى ، حتى تصبح نفساً غنية ، وحتى يقرب شوقى من جمهور وطنه ، وما يكتظ به صدره من هموم .

فليحزن شوقى ، ليحزن من غربته ، وليحزن لمضايقة الإنجليز له فيما يرسل إليه من أمواله ، وليحزن على عشه فى كَرَمَة ابن هانىء ، وليحزن على وظيفته فى القصر ، وليحزن على ما أصاب أميره عباساً ، وليحزن لهذا النقي والتشريد ، فى كل ذلك أحلام جديدة ستحقق لشعرنا المصرى ، فقد أصبح أمير هذا الشعر منكوداً . ولا يزيد ذلك ربة الشعر إلا فرحاً على فرح ، فإن صوت شوقى يتكامل له اللحن ، فقد كان البلبل ، من قبل ، أسيراً ، وكان لا يغنى إلا مديحاً متشابهاً فى أغلب أحواله ، ولم يكن يعرف شيئاً من محن

الحياة وآلام الناس . فالآن تم له نفسه الشاعرة ، والآن يتم له صوته ، فقد أحسَّ الحياة من طرفيها : اللذة والألم ، والنعم والحerman .

وظل الشاعر في « قلندريرا » حتى أعلنت الهدنة في سنة ١٩١٨ فأصبح من حقه أن يتجول في إسبانيا كما يشاء ، فتنقل بين مدنها الكبيرة ورأى مجد العرب الدائر في قرطبة وإشبيلية وغرناطة . وذهب يبيكهم ويكي نفسه في قصيدته السينية المعروفة ، وقد بدأها بحنيه إلى وطنه ، يقول :

اختلافُ النهارِ والليل يُنسي	اذكُراً لي الصُّبا وأيامَ أنسي
وسلامصر هل سلا القلبُ عنها	أو أسا جُرْحَه الزمان الموصي
أحرامٌ على بلابلهِ الدَّو	حُ حلالٌ للطير من كل جنس
وطنى لو شُغِلْتُ بالخلدِ عَنْهُ	نازعَتني إليه في الخلدِ نفسي
شهد الله لم يغبْ عن جفوني	شخصه ساعة ولم يخلُ جسِّي

واستطرد يتحدث عن الجزيرة والنيل والحيزة والنخيل والأهرام ، وعرض للتاريخ وعبره وما يُطَوَّى فيه من تحول الدهر وفناء الدول ، كل ذلك ليصل إلى غرضه من قصيدته ، وهو وصف الأندلس والحديث عن دولها . وقد صور قصر الحمراء بغرناطة تصويراً دقيقاً ، حتى كأننا نشاهده لدقة تصويره ، ووقف يتأسَّى على خروج العرب من الأندلس ، ويذكر دخولهم وكيف جاءوا إليه في سفن كأنها الأرائك ، ثم خرجوا منه على سفن كأنها اللهود :

ركبوا بالبحار نَعْشاً وكانت تحت آبائهم هي العرشُ أمس

ومن يقرأ هذه القصيدة يرى شوقاً قد حاز لنفسه ثقافة تاريخية عميقة بالأندلس وأمجاد العرب فيها وحضارتهم ونهضتهم بقرطبة حتى كانت منارة أوربا لأواخر عصرها الوسيط . ولم يكتف شوق بالتعمق في قراءة تاريخ العرب في الأندلس فقد عني أيضاً بقراءة شعرائهم ودواوينهم .

وكانت أوقات الشاعر فارغة لمدة خمس سنوات ، فقراً كثيراً عن الأندلس ،
وملاً وعُيه ولاوعيه بتاريخ أبطالها وشعرائها ، فبدأ يكتب قصة «أميرة الأندلس»
أو أخذ يعدُّ نفسه لكتابتها ، واختار لها حياة المعتمد بن عباد وزوجته الرميكية ،
وكلُّ من يتصل بالأندلس يعرف أن القطعة الأرجوانية للحياة الدرامية في
الأندلس هي نفس هذه القطعة التي انتخبها شوقي ، فإن حياة ابن عباد
لا يسمعها شخص مسرودة ، إلا ويرى فيها قصة رائعة .

وأخذ شوقي يتعمق في قراءة الشعر الأندلسي ، ويظهر أنه أعجب بابن زيدون
إعجاباً خاصاً ، وربما كان في ذلك دليل على تعديل حدث في القيثارة ،
فقد كان شوقي لا يهتم الشعر الوجداني ولا أصحابه قبل ذهابه إلى الأندلس .
كانت أكثر صلاته بالمتنبي أهم شعراء المديح بين العرب السابقين . وهذا طبيعي
لأنه يتفق وذوقه في الشعر الرسمي الذي كان يصنعه . أما في الأندلس ،
فلم يعد الشاعر الرسمي المعروف ولم يعد في حاجة إلى قراءة المتنبي وأمثاله من
الرسميين ، ولذلك رأيناه يتعلق بابن زيدون ويحاول أن يعارضه في قصيدته
النونية المشهورة التي يبت فيها حبه وحنينه إلى : «ولادة» قره عينه ، فينسج
على منواله قصيدة بديعة له ، وفيها يقول :

لكنَّ مِصْرَ وَإِنْ أَغْضَتْ عَلَى مِقَّةٍ ^(١)	عَيْنٌ مِنَ الْخُلْدِ بِالْكَافُورِ تَسْقِينَا
على جوانبها رَفَّتْ تَمَائِمُنَا	وحول حافاتنا قامت رَوَاقِينَا ^(٢)
ملاعبٌ مَرِحَتْ فِيهَا مَارِبُنَا	وَأَرْبَعٌ أُنِسَتْ فِيهَا أَمَانِينَا
يا مَنْ نَغَارُ عَلَيْهِمْ مِنْ ضَمَائِرُنَا	ومن مَصُونِ هَوَاهُمْ فِي تَنَاجِينَا
ناب الحنينُ إِلَيْكُمْ فِي خَوَاطِرُنَا	عن الدلالِ عَلَيْكُمْ فِي أَمَانِينَا
جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا	في النَّائِبَاتِ فَلَمْ يَأْخُذْ بِأَيْدِينَا
وما غُلِبْنَا عَلَى دَمْعٍ وَلَا جَلْدٍ	حتى أَتَتْنا نَوَاكِمُ مِنْ صِيَاصِينَا ^(٣)

(١) مقة: محبة. (٢) رواقينا: راقياتنا من السحر. (٣) الصياصي: الحصون.

ونابغى^(١) كأن الحشر آخره
 نطوى دجاء بجرح من فراقكم
 إذا رسا النجم لم ترقاً محاجرنا
 بتنا نقايبى الدواهي من كواكب
 نحن اليواقيت خاض النار جوهراً
 ولا يحول لنا صبغ ولا خلق
 لم تنزل الشمس ميزاناً ولا صعدت
 أرض الأبوة والميلاد طيبها
 ثم الصبا في ذبول من تصابينا
 لم تكن ربة الشعر محقة في فرحها حين خلع شوقي عنه الحلة الرسمية ،
 وخرج من الحياة الضيقة التي كان يعيشها في القصر ؟ وهل كان من الممكن
 أن نسمع منه هذا الصوت ونفسه هائلة مغتبطة ؟ لقد أخذ النبع يتفجر تفجراً
 طبيعياً على لسان شوقي ، ولم يعد مقصوراً على المديح وما يشبهه . ثاب إلى
 حوادثه ونفسه ، ولم تعد الحياة سارة بهيجة مثل هذه الكأس التي وصفها بقوله :

حف كأسها الحبيب فهي فضة ذهب

بل لقد حف الكأس دموع غزار وأنات طوال ، واستيقظت روح
 الشاعر بعد سبات عميق ، وأخذت تنظر فيما حولها من عبر التاريخ الأندلسي
 وشموس الدول الغاربة هناك ، وامتد البصر في أعماق تاريخ العرب ، فكتب
 شوقي ديوانه « دول العرب وعظماء الإسلام » .
 والتاريخ قطب دائر في شعر شوقي منذ كتب همزته التي قدمها إلى
 مؤتمر المستشرقين في سنة ١٨٩٤ فليس هذا اللحن جديداً عنده ، إنما الجديد

(١) النابغى: الليل. (٢) ترقاً: تكف عن الدمع. التراقي: العظام مما يلي ثغرة النحر.

فيه أنه اختار هذه المرة الدول الإسلامية وعظماء العرب ليكني أيامهم ، يدفعه إلى ذلك وقوفه على أطلال الأندلس الدارسة .

على كل حال أخذ شوقى يتقرب إلى نفسه في الأندلس بأكثر مما كان يقرب إليها في مصر ، فقد تعود من قبل أن يعيش في الخارج وأن لا يُعْنَى بنفسه ، فليس في نفسه ما ينبغي أن يعنى به إلا بعض خطرات قليلة في حياته ، أما بعد ذلك فهو لغيره ، يعيش كما يصرفه أميره ، ولا يجد من ظروفه ما يدفعه إلى الإباحة بما في أطواء نفسه . أما في الأندلس فقد تخلص من العالم الخارجي ، وأخذ يحس نفسه المحزونة ويصدر عنها في شعره .

وأشرفت قصة النقي على نهايتها ، وتلكأت السلطات المصرية في استدعائه بعد أن وضعت الحرب أوزارها ، وكانت هذه فرصة ليجول في إسبانيا وبين ديار العرب الدارسة هناك . وعفت عنه السلطات فسافر إلى «جنوا» بحراً ، ومنها ذهب إلى «البندقية» فركب أول باخرة تغادر أوروبا إلى مصر . وخرجت القاهرة لاستقباله ، وبالع أهله في الحفاوة به . وكان لذلك تأثير كبير في نفسه .

٤

في الفضاء الطليق

عاد شوقى إلى وطنه ، فوجد أرضه مخضبة بدماء الحركة الوطنية الذكية ، ووجد كل شيء فيه يتحول ويتغير ، ولا ندرى هل فكر في العودة إلى القصر ؟ ولكن المؤكد أن أبواب القصر لم تفتح له . فظل بعيداً مع الشعب ، يعيش في حياته الجديدة

فلتفرجى ربّة الشعر ، ولتدقّى البشائر ، فإن طائرَكَ لن يعود رهين محبسه القديم ، ولا رهين ذهب إسماعيل وأبنائه ، فقد أخذ يرفرف حرّاً طليقاً في الفضاء ، وأخذت أجنحته تلمع فيها ألوان الطيف ، وهي ألوان لم تكن تستمد

من القصر وأميره ولا من حياته الأرستقراطية القديمة ، وإنما كانت تستمد من دماء الشعب التي سفحها راضياً في الحركة الوطنية المباركة سنة ١٩١٩ ومن آماله وآلامه ، وأيضاً من آمال الشعوب العربية جميعاً وآلامها .

أصبح شوقي إلى حد ما ديمقراطياً يعيش مع شعبه والشعوب العربية ، وكان مظهر ذلك في حياته أن أغلق داره أو كسّمته في المطرية ، واتخذ له كرمه جديدة في البحيزة . وفرغ لنفسه وحياته الخاصة ، ونزهاته المختلفة في النيل وفي الأهرام ، وفي إحدى نزهاته نظم قصيدته المشهورة :

أبا الهول طال عليك العُصْرُ وبلّغت في الأرض أقصى العُمُرُ

وبنى في الإسكندرية بيتاً سماه « دُرّة الخواص » وكان كثير الرحلة إليها في الصيف وفي الشتاء . وكان يرحل إلى باريس لرؤية ولديه علي وحسين في أثناء تعلمهما هناك ، كما كان يرحل إلى سوريا ولبنان .

وكانت شهرته قد طبقت الآفاق ، فأبنا حلّ أقيمت له الاستقبالات ، وكان بيته منتدى الأدباء والشعراء وكبار رجال عصره . وقد زاره في عام ١٩٢٦ « طاغور » شاعر الهند الكبير ، وقلما يفد على مصر زعيم عربي إلا ويزور الكرمة ، ومن زاروها إسعاف النشاشيبي أديب فلسطين والسيد الثعالبي الزعيم التونسي .

واختير شوقي عضواً في مجلس الشيوخ . وفي سنة ١٩٢٧ أعاد طبع ديوانه الشوقيات ، فأقيمت له بهذه المناسبة حفلة تكريم كبيرة ، بل حفلات ، اشتركت فيها الدول العربية جميعاً بمندوبين ، نثروا رياحينهم ، بل اشتركوا جميعاً في وضع تاج إمارة الشعر العربي ، على مفرقه . ومن ساهم في هذه الحفلات محمد كرد علي عن المجمع العلمي العربي بدمشق وشبلي ملاط عن لبنان وأمين الحسيني عن فلسطين وشكيب أرسلان وفندنبرج البلجيكي عن بلده ، وأعلن حافظ باسمه واسم شعراء البلاد العربية البيعة لشوقي :

أمير القوافي قد أتيتُ مبايعاً وهذِي وفودُ الشرق قد بايعتُ معي

وعلى هذه الشاكلة حقق شوقى كل ما كان يطمح إليه من مجد أدبى .
وفى أثناء ذلك كان يتصل بالشعب وحياته الجديدة بعد نهضته الوطنية كما كان
يتصل بشعوب البلاد العربية ، فقد شارك السوريين فى ثوراتهم الوطنية
المختلفة وسجل هذه الثورات شعراً رائعاً . ولم يترك فرصة للإشادة بزعيم
عربى أو حركة عربية إلا انتهزها ونوّه فيها بآمال العرب وظلم المستعمرين
وما ينالونهم به من عذاب .

وبذلك أصبح أمل الشباب فى مصر وسوريا وغيرها ، وأصبح شعره
يردّد فى كل مكان ينطق أصحابه بالضاد ، وظل يترّبع عرش إمارة الشعر
العربى بقية حياته ، وحتى الآن لا يزال اسمه يدوّى فى آذان العرب كأنه
تراث السحر .

وَيُخَيَّلُ إِلَى الْإِنْسَانِ أَنَّهُ لَمْ تَبْقَ لَشَوْقِي أَمْنِيَةٌ تَمْنَاهَا إِلَّا حَقَّقَهَا لَهُ الدَّهْرُ ،
حتى المغنى الذى كان يريده لشعره نثرت مصر كنانها بين يديه ، ليعتار
أروع صوت فيها ، يلحن له أغانيه ، فمذ سنة ١٩٢٤ أصبح محمد عبد الوهاب
يتبعه كظله فى كرمته بالجيزة ، وفى رحلاته : فى باريس ولبنان ودمشق .

وكانت حياته حينئذ نعيماً ومتاعاً خالصاً . ويكنى أن نقرأ ما سطره كاتبه
أحمد عبد الوهاب عن معيشته الحاملة منذ سنة ١٩٢٠ لئرى كيف كان يسير
فى طرق مملوءة بالورود والرياحين ، وكيف كان يجلس فى أجواء معطرة ،
وكيف كان يتناول الحياة كؤوساً صافية^(١) . فهو يدور فى فلك من المرح
والحياة البهيجة التى لا يطمع شاعر فى شيء وراءها ، إذ نراه يتنقل من مقهى
إلى مقهى ومن مطعم إلى مطعم ومن دار خيالة إلى دار خيالة ، ومن سهرة
إلى سهرة ، وكأن جوه كله جو طرب وغناء . وحدّثنى بعض من كانوا يزورون
أبناءه فى كرمة الجيزة أنه كان بها غرف استقبال مختلفة ، وكان لكل غرفة
زوارها ، وكلهم تقدّم له كؤوس الخمر ، فهى كرمة حقيقية ، وكان عبد الوهاب

(١) انظر « اثني عشر عاماً فى صحبة أمير الشعراء » ص ٨٩ وما بعدها .

لا يزال يغنى في إحدى الحجرات . فإذا قلنا إن شوقى اجتمعت له زينة الحياة الدنيا لم تكن مغالين ، بل كنا محقين . وفي أثناء ذلك كان يختلط بالحياة المصرية العامة ، فيتزل من سيارته ويتجول في الطرقات على غير هُدًى ، ويختلط بمجاميع من الأصدقاء في منزله وفي دور الصحف والنوادي ، ويلزم الشعب في مواسمه . ولم تكن حياته من حياة الشعب ، ومع ذلك حاول جاهداً أن يشاركه في مشاعره ، وأن يحس معه بأفراحه وأتراحه .

ولعلنا لا نتجاوز الحق إذا قلنا إن حياة شوقى هذه الخاصة لم تكن ذات آثار بعيدة في شعره في أثناء هذه الدورة الأخيرة من حياته ، فإن من خصائص شوقى الأساسية أنه لا يشعر بنفسه شعوراً كاملاً في فنه ، وكأنه يحس دائماً أنه يعيش لغيره ، وقد بدأ حياته الفنية بإخضاعها للخديوى ومذائحه ، وما زال حتى حقق أمنيته ، فعاش له حتى في غزله ووصفه للخمر ، إذ نراه يضعهما في مقدمات مذائحه ، ولا يفردهما بمقطوعات خاصة إلا نادراً ، فحتى شعره الشخصي لم يكن يفكر فيه لنفسه ، وإنما كان يفكر فيه لأميره . وفصلَ عن هذا الأمير وقصره ، ومع ذلك لم يعد إلى نفسه .

فشوقى ليس من الشعراء الأثيرين الذين تنطبع في شعرهم حياتهم الخاصة ، وإنما هو من الشعراء الغيريين إن صح هذا التعبير ، قد وهب فنه وشعره لا لنفسه وإنما لغيره . ولكن من يكون هذا الغير بعد الخديوى عباس لقد ظل بإسبانيا نحو خمس سنوات وهو في تيه من الحيرة ، لا يدري بمن يربط شعره ، ولذلك قلَّ شعره هناك قلة شديدة ، فلما رجع إلى مصر ، ووجد الشعب المصرى قد نهض من كبوته ، ونفض الغبار عن عينيه ، وبدأ خطأ مستقيماً لنهضة مباركة ، أحسَّ أنه وجد القطب الذى يربط به نفسه ، فعاش في هذه الحقبة يختلط به في النوادي والأسواق ، ويحاول أن يعبر عن حياته ومشاعره .

وإذن فن الوجهة العامة احتفظ شوقى بعد رجوعه من المنفى بخصته الفنية المميزة له ، وهى أن يكون شاعر غيره ، كان شاعر عباس ، فأصبح شاعر الشعب المصرى ، بل شاعر الشعوب العربية كلها ، ينبض قلبه بأحلامها

وآمالها وما تكون فيه من جهاد وثورات . أما نفسه فإنه لم يفرغ لها قديماً ولا حديثاً ، إذ كانت طبيعته الفنية تقتضيه دائماً أن يخضع لغيره في صنع شعره . وإذا كان أميره القديم عباس قد انتهى وانتهت دولته فليتخذ له أميراً جديداً هو شعبه ، بل ليتخذ له أمراء جدداً مختلفين ، هم شعوب العالم العربي . وأما في هذه المرة لا يملئون حجره ولا جيبه ذهباً ، فهم لا يملكون الذهب ، وإنما يقدمون له حباً وعطفاً وقلوباً أغلى من الذهب وأثمن . ولعل هذا ما جعل شعره يفيض بالعاطفة ، فهو يبادل هذه الشعوب شعورها نحوه ، ويعمد إلى قيثارته فيتغنّى مجدها القديم ، ويصور آمالها في حياة حرة كريمة .

وكل ذلك بعث فيه نزعة ديمقراطية ، ولا نشك في أن أغانيه التي صدح بها عبد الوهاب جزء من هذه النزعة ، فهو فيها لا يغنى نفسه ، وإنما يغنى شعبه ، ولعله من أجل ذلك نزل عن أسلوبه العربي الفصيح ليغنى أميره المصري الجديد ، إذ الشعب إنما يألف لغته العامية البسيطة السهلة ، وإذن فليهيئ له حتى ينال كل ما يريد من استحسانه ، وحتى يقع من هواه الموقع الذي يصبو إليه . ونجح شوقي فجرت أغانيه لا على لسان عبد الوهاب وحده ، بل أيضاً على لسان كل مصري ، في القصر وفي الكوخ ، وشهداً بها الرجال والنساء والأطفال .

ونظر شوقي فوجد وراء القمة التي انتهى إليها قمة لم يُعْنِ بالارتفاع إليها العناية التي تستحقها ، فحاول بكل قوته وكل ما تملك أجنحته من قدرة أن يبلغها ، ونفخت في روحه ربة الشعر ، فإذا هو يبلغ القمة البعيدة ، ويظفر بحلمه الذهبي الذي فكر فيه في أثناء شبابه ، حين ألف رواية «على بك الكبير» ، ثم تركها وكأنه أحس إخفاقاً . ولم يكن هذا الحلم سوى رواياته التمثيلية التي أدت في سمع العالم العربي ، تلك الروايات التي أثبت فيها أن شعربنا لا يتخلف عن الشعر الغربي ، وأن شعراءه يستطيعون أن يجاروا شعراء التمثيل في أوروبا .

ونفس هذه الروايات التمثيلية ألفها شوقي لشعبه والشعوب العربية ، فمنها ما يستمد موضوعه من التاريخ المصري والحياة المصرية ، ومنها ما يستمد موضوعه

من التاريخ العربى والحياة العربية . ولم يكن للأدباء والنقاد في سنتيه الأخيرتين من حياته حديثٌ سواها ، فهي التى استولت على نشاطهم ومقالاتهم ، وهى التى نالت حين مُثِّلت نجاحاً منقطع النظير . وكان شوقى ينعم بذلك وبأنه حمل راية التجديد بين الشعراء ، فلم يعد شعره نغمة حلوة بجانب نغمة حلوة ، بل أصبح شخوصاً تُرى بالعين المجردة على خشبة المسرح .

ومن الغريب أن الأمراض كانت قد اصطلحت عليه في هاتين السنتين الأخيرتين ، ويحدثنا كاتبه أنه كان يعكف معه على قراءة القرآن الكريم وكتب الحديث النبوى ، وكان يُعجب خاصة بالغزالي ومؤلفاته والجبرتي وتاريخه . ولا بد أن نشير هنا إلى سماحة نفسه ، وبشر وجهه ، فقد كان ضحكك المحيياً ، خفيف الروح ، وكان يعجب بالدكتور محجوب ثابت ، وله معه فكاهات مبثوثة في شوقياته .

وأخيراً حول الساعة الثانية في ليلة ١٤ من أكتوبر سنة ١٩٣٢ كفّ البلبل عن شلوه ، فقد سقطت قيثارة الشعر من يده ، وكبّت روحه نداء ربه . وارتفع النواح والنشيج في مصر والأقطار العربية ، وخرجت الأمة المصرية الكريمة تشيع شاعرها بقلب ملهوف وعين جارية . وانبرى الكتاب والشعراء في مصر والشرق العربى يرثون الشاعر ويعزون الوطن في هذا العلم الذى طوى إلى الأبد. وندبته الصحف العربية ندباً حاراً. ومن أجمل ما قيل في رثائه قصيدة بشارة الخورى، وهو يفتتحها بقوله:

قِفْ في ربي الخلدِ واهتِفْ باسم شاعِرِهِ فسيْدَةُ المنتهى أدنى، منابِرِهِ
وامسَحْ جبينك بالرُّكنِ الذى انبَلَجَتْ أشعَّةُ الوَحْيِ شعراً من منابِرِهِ
إلهةُ الشعر قامتْ عن ميامِنِهِ وربةُ النَّثرِ قامتْ عن مياسِرِهِ
والحورُ قصَّتْ شُذُورا من غداثِرِها وأرسلتها بديلاً من ستائرِهِ

ومن بديع ما نُظِمَ في رثائه قصيدة صديقه خليل مطران ، وقد صور
فيها تصويراً رائعاً لوعة مصر والعالم العربي فيه ، وتحدثت عن نبوغه ، فقال :

يجلُّو نبوغك كلَّ يومِ آيةً	عذراء من آياته الغراء
كالشمس ما آبت أنت بمُجدِّدٍ	متنوعٍ من زينةٍ وضياء
هبةً بها ضنَّ الزمان فلم تُتَح	إلا لأفذاذٍ من النبغاء
يأتون في الفتراتِ بُوعِدَ بينها	لِتهَيُّو الأسباب في الأثناء
كالأنبياء ومن تأثَّرَ إثرهم	من عليَّةِ العلماء والحكماء
من مُسْعِدٍ في وصفها أو مُضْعِدٍ	درجات تلك العزة القعساء
ماذا دهاني اليوم حتى لا أرى	إلا مكانَ تفجُّعي وبكائي

واستمرَّ يتحدث في بيانه وبلاغته ، ومثله في صورة حيَّة ناطقة بالنيل ،
فهو نيل مصر الثاني ، نهلت منه وستظل تنهل كلما تقدمت بها السنون ، وإنه
لنيل حقاً إذ فاض من الأعالي ، من بيئته الأرستقراطية ، واقتحم كل الحواجز
التي اعترضته في عمره الطويل ، وما زال حتى ارتقى بسيوله في محيط الموت ،
واستقرَّ بين أمواجه .

إفصل الثاني

الصناعة

١

مكونات الصناعة

جاء شوقي والشعر المصري ينتقل عند محمود سامي البارودي من فلك الحمود والركود إلى فلك التحرر والتعبير الصادق، فكان كالشجرة الطيبة تنبت في الأرض الكريمة، فتثبت فيها جذورها، وتخرج منها ساقها وأغصانها، وتستوى أوراقها وأزهارها وثمارها. وكان القدر ساق البارودي ليكون رائد الطريق لشوقي، فلم يلبث حين فتح عينيه على الوجود الفني أن رأى مصباحه يضيء، فسار على هديه، واحتذى على أمثله ونماذجه.

وكان البارودي قد خلع عن شعره كل العقد التي كان يحجل فيها الشعراء من قبله أمثال الدرويش والحشاش ومن حوله أمثال الساعاتي وعلى الليثي، وتنفخ فيه روحاً جديدة من الأصالة، وأزال عنه كل ما يعوقه من أعشاب البديع، فانفجر النبع، وتدفق الشعر والفن.

وكلنا نعرف كيف أن البارودي رجع بالشعر إلى أساليبه القديمة الرصينة، وكيف أخرجته من حيز المعاني المحفوظة التي تُرصّص رصاً إلى فسحة واسعة من التعبير عن العواطف والعصر وحوادثه النفسية. فكان بذلك رائد نهضتنا الشعرية الحديثة.

وتخرج شوقي في شعره وعلى ديوانه، فلم ينحرف إلى بديعيات ولا إلى مبالغات، بل اتخذ مذهب أستاذه في صَبِّ قوالبه ونحت تراكيبه، وهي في جملتها تتألف من الألفاظ الجزلة المتينة. وقد انفتحت أمامه آفاق وعوالم

جديدة ، إذ أتقن الفرنسية ودس القانون وسرَّح الطرف في مجالى الغرب ، ومع ذلك كله ظلت قوالبه من بداية شعره إلى نهايته ضخمة ، كأنها أهرام وطنه ، أو كأنها صخور هذه الأهرام . وتصفح ديوانه « الشوقيات » فستجد الكثرة من قصائده كأنها قصور مشيدة ، فهي بناء ضخيم يشدُّ بعضه بعضاً .

وهو بناء مصقول ، ليس فيه نبوء ولا شنوء ، أحكمت ألفاظه ، أو أحكمت صخوره ، أبدع إحكام ، بل قد يكون التعبير بالبناء عن قصائد شوقي مضللاً ، إلا إذا فهمنا كلمة البناء على أنها العمل الفنى الكبير ، على نحو ما يعبر الموسيقيون عن « سمفونية » خاصة بموسيقار شهير ، بأنها عمارة باذخة .

ولا أبالغ إذا قلت إننى لا أستمع إلى قصيدة طويلة لشوقي حتى أخال كأننى أستمع حقاً إلى « سمفونية » فموسيقاه تتضخم فى أذنى وأشعر كأنها تتضاعف وكأن مجاميع من مهرة العازفين يشتركون فى إخراجها وفى إيقاع نغماتها . ولا أرتاب فى أن ذلك يرجع إلى ضبطه البارع لآلات ألفاظه وذبذباتها الصوتية ، وليست المسألة مسألة حذق أو مهارة فحسب ، بل هى أبعد من ذلك غوراً ، هى نبوغ وإلهام ، وإحساس عبقري بالبناء الصوتى للشعر .

وهذه الروعة فى الموسيقى تقترن بحلاوة وعذوبة لا تُعْرَفُ فى عصرنا لغير شوقي ، وربما كانت تلك آيته الكبرى فى صناعته ، فأنت مهما اختلفت معه فى تقدير شعره لا تسمعه حتى تُرهف له أذنك ، وحتى تشعر كأنما يُحدث فيها ثقباً ، هى ثقب الصوت الصافى الذى تهب به المياه بين الصخور . والصوت يعلو تارة ، فيشبه زئير البحار حين تهيج ، وينخفض تارة فيشبه قطرات الفضة التى تسقط من مجاذيف الزوارق ، وهى تجرى ساجحة على صفحة النيل .

والموسيقى غالباً رنانة ضخمة حلوة ، إذ كان شوقي يعرف دائماً كيف يستخرج من ألفاظ اللغة كل ما تملك من رنين أو جرس ، أو بعبارة أدق كل إمكاناتها الموسيقية ، وكانت تُسَعِّفه فى ذلك ثقافة واسعة باللغة ، حتى

ليحكي كاتبه أنه كان يحفظ مواد كاملة من المعاجم اللغوية^(١). وهذه أول خطوة بخطوها من يريدون أن يمتلكوا ناصية اللغة . وهي وحدها ليست كافية ، فلا بد من الذوق المرفف الدقيق ، ولا بد من الأذن ، ولا تقصد الأذن الخارجة ، وإنما تقصد أذن الشاعر الداخلة ، فالشعراء آذان باطنة وراء آذانهم الظاهرة ، يسمعون بها كل حركة صوتية وكل همسة لفظية . وبمقدار سلامة هذه الأذن وقدرتها على التمييز بين الألحان والأنغام يكون تفوقهم الصوتي وحلاوتهم الموسيقية .

وقد امتلك شوقي خير أذن باطنة واعية في شعرنا الحديث ، فأنت لا تكاد تقرأ فيه حتى تؤمن بأن شعره أقرب إلى الموسيقى منه إلى أى فن آخر ، بل حتى تؤمن أن الشاعر إن لم يمتلك هذه المقدرة فأولى له أن يهجر الشعر وأن يبتعد عن مواكبه الساحرة . وهذا نفسه ما حَيَّرَ معاصريه من شعراء الشرق العربي ، وجعلهم يحنون رءوسهم أمام فنّه ، ويهتفون له من أعماق قلوبهم إجلالاً وإكباراً ، بل لقد بايعوه بيعتهم الكبرى ، وما ذلك إلا لأنه خلب ألبابهم بموسيقاه التي نفذت تأثيراتها إلى صميم أفئدتهم .

والنقد الحديث لا يستطيع أن يحلّ طلاس هذه الموسيقى الساحرة ، ولا يمكنه أن يفك ألغاز فنتها ، وإنما كل ما يمكنه ويستطيعه إحداث مقابلات بين صوت الشاعر وصوت الموسيقى سواء في طول الصوت وقصره أو في غلظه ورقته أو في ارتفاعه وانخفاضه أو في مصدره والآلة التي تغزفه . وكل هذه إشارات وتلويحات ورموز وإيماءات ، أما الحقيقة فلا تزال القدرة الموسيقية عند الشعراء غير محللة ولا مبيّنة ، وكما أنك لا تستطيع أن توجد الموسيقى الممتاز ، أو كما أن المدرسة لا تستطيع أن تجده ، بل لا بد أن يجد نفسه ، كذلك الشاعر مهما ثقّفته باللغة ومرّنته على فهم أسرارها لا يستطيع أن توجد لديه هذه القدرة الموسيقية التي نجدها عند شوقي ، إلا أن يكون هو نفسه موهوباً ، وأن تكون رَبة الشعر قد أَلقت في سمعه نغماً حلواً ، وألهمته أن يغنيه ، وأن يوقّعه في الألفاظ والكلمات التي يتصدّح بها أحياناً خالصة .

وهذا الجانب في صناعة شوقي هو الذى أمسك بشعره دون السقوط منذ لمع نجمه في سماء الشعر المصرى ، فقد كان يأسر به النفوس والقلوب ، حتى حين يهمل العناية بالمعنى ، وحتى حين لا يهتم بشعره الاهتمام الذى نعهد له ، فما تلبث حاسته الموسيقية أن تكسو شعره بهجة ، وما يلبث الناس أن يرددوه مشدوهين ، وأن يقفوا في صفه مدافعين . ولم يكن في حاجة إلى دفاع ، فشعره كتابه أو دفاعه ، وموسيقاه آيته أو معجزته ، وهى معجزة كان يحترق بها الصفوف ، وتغننوا له بها الوجوه .

ولم تكن الموسيقى كل هباته الفنية في صناعته ، فقد كان من الأسس المكونة الثابتة في هذه الصناعة خيال متألق ، إذ كان شوقي واسع الخيال ، غنى التصوير . وشعره من هذه الناحية متحف لصور وأشباح متحركة تغد عليك من كل جانب ، وكأنها تريد أن تأخذ عليك كل طرفك حتى تعلن إعجابك بصاحبها ، وإن الإنسان ليخيل إليه أنه لم تكن تفوته لفظة أو حركة لشيء أو لصورة إلا اخترنها في ذاكرته ، ووعاها في حافظته ، ليُلقى بها عند الحاجة رسماً أو لوحة باهرة .

ونحن لا ننكر أن كثيراً من صوره استمدته من القديم ، ولكن هذا لا يغض منه ، فذلك شأن شعراء العرب البارعين جميعاً منذ عنرة الذى يقول (هل غادر الشعراء من متردم) . ومثل شاعرنا في هذا العمل مثل من ورث ثروة واحتفظ بها ، بل نمّاها ، وأضاف إليها تحليقات في سماواته . ونتعب إذا حاولنا أن نستعرض صنيعة في الصور القديمة ، فهى معروضة في كل قصائده هذا العرض السخى بالتحوير والتعديل في أجزائها ومركباتها تحويراً وتعديلاً ، كثيراً ما ينتهيان بها إلى تغيير شامل في هيئاتها وصورها .

وليس من حق ناقد أن يطلب من شاعر الاتصال في صوره عن أسلافه ، لأنه يصبح كالمنبت لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى ، والفن لا يعرف الثورة النهائية على الماضى والاتصال الحاد ، يعرف الابتكار والتجديد ، ولكن ذلك لا يعنى الخروج المطلق على الرسوم ، بل لا يزال يتصل بهذه الرسوم . فدائماً هناك

اتصال ، وليس الضرب على الصور السابقة إلا دخولا في هذا الاتصال .

وما الصور القديمة في حقيقتها إلا رواسب الشعر وملونات لوحاته ، ولا يعاب الشاعر باستخدام هذه الملونات إلا إذا نقل طبق الأصل ، أوشوه فيها تشويها يؤذى أذواقنا . ولم يكن شوقي من هؤلاء ولا من أولئك ، بل كان دائما يضيف طريقته في تلوين الصورة وتظليلها ، بحيث تتضح له أوضاعه في صوره وتحويراته في رسومه ؛ فتبدو كأنما تغيرت وجوهها واختلفت هياتها .

وليس هذا الصنيع ما يعجبنا في صور شوقي وعمل خياله فحسب ، فوراءه ما يملك علينا ألبابنا ، إذ كان يعرف كيف يحسم الصورة وكيف يركبها وكيف يحشد جزئياتها وعناصرها ، فإذا هي تتحول إلى لوحة كبيرة ، كهذه اللوحات التي نراها في معارض الرسامين ، فلا نستطيع أن نخفي إعجابنا بها ولا سرورنا في أثناء رؤيتها . وانظر إليه يتقف في خشوع أمام قصر «أنس الوجود» مصورا بريشته ما بقي من أطلاله ورسومه :

أَهِـا المُنْتَحَى بِأَسْوَانٍ دَارَا	كَالثَّرِيَّا تَرِيدُ أَنْ تَنْقُضَا
اخْلَعْ النِّعْلَ وَاخْفِضِ الطَّرْفَ وَاخْشَعْ	لَا تَحَاوِلْ مِنْ آيَةِ الدَّهْرِ غَضَا
قِفْ بِتِلْكَ الْقُصُورِ فِي الِـيَمِّ غَرْقَى	مُمْسِكَا بَعْضَهَا مِنَ الدُّعْرِ بَعْضَا
كَعَذَارَى أَخْفَيْنَ فِي الْمَاءِ بَضَا ^(١)	سَابِحَاتٍ بِهِ وَأَبْدَيْنَ بَضَا
مُشْرِفَاتٍ عَلَى الزَّوَالِ وَكَانَتْ	مُشْرِفَاتٍ عَلَى الْكَوَاكِبِ نَهَضَا
شَابَ مِنْ حَوْلِهَا الزَّمَانُ وَشَابَتْ	وَشِيَابُ الْفَنُونِ مَا زَالَ غَضَا ^(٢)
رُبُّ نَقِشٍ كَأَنَّمَا نَفَضَ الصَّا	نَعُ مِنْهُ الْيَدَيْنِ بِالْأَمْسِ نَفَضَا
وَدِهَانٍ كَلَامِ الزَّيْتِ مَرَّتْ	أَعَصُرُ السُّرَاجِ وَالزَّيْتُ وَضَا ^(٣)
وخطوطِ كَأَنَّمَا هَذَبُ رِيَمٍ ^(٤)	حَسُنَتْ صُنْعُهُ وَطَوَلَا وَعَرَضَا

(١) بضا: جسدا رخصا ناعما.

(٢) غضا: ناضرا.

(٣) وضا بضم الواو: مشرق.

(٤) الريم: الغزال.

وضحايا تكاد تمشى وترعى لو أصابت من قدرة الله نبضاً
ومحاريب كالبروج بنتها عزومات من عزمة الجن أمضى
ومقاصير أبدلت بفتات الـ مشك تريباً وباليواقيت قضا^(١)
حظها اليوم هدة وقديماً صرقت في الحظوظ رفعا وخفضا
سقت العالمين بالسعد والنح س إلى أن تعاطت النخس مخضاً
صنعة تدهش العقول وفن كان إتقانه على القوم فرضاً

وما قرأت هذه القطعة إلا ظننت كأنى أشهد أنس الوجود وأطوف ببقاياها
الغارقة في النيل ، فلم يعد منه الا أثر محتضر يهد فيه النيل والزمن . وهذه أبلغ
صورة لعمل الخيال ، إذ يطلق عنانه لالائتيان بالفاظ يحشدها ويرصها رصاً
وإنما لنقل الصورة الحسية التي يلم بها نقلاً دقيقاً ، يبرز لنا جوانبها المختلفة ،
وفي أثناء ذلك يلعب بأحلامه وأوهامه ، أو قل يجد ويتوَقَّر ، فلا تقرأه حتى نحس
الدعر يدخل في قلوبنا ، وحتى نشعر بجلال الموقف ورهيبته .

ولا يزال هذا الخيال الدقيق يسرح بنا مسارح مختلفة ، فتارة يدنو منا ،
وتارة يحلق بعيداً ، لا في المشاهد التاريخية والآثار المصرية فحسب ، بل في
كل ما يعرض له شوقى بالوصف والتصوير ، وانظر إلى هذه الصورة التي
رسمها للنخيل :

تُخَالُ إذا اتَّقدتُ في الضُّحَى وجرَّ الأصيلُ عليها اللَّهَبُ
وطاف عليها شعاعُ النهارِ من الصُّخُرِ أو من حواشي السُّحُبِ
وصيفةً فرعونَ في ساحةٍ من القصرِ واقفةً ترتقبُ
قد اعتصبتُ بفصوصِ العقيقِ مفصَّلةً بشُدُورِ الذهبِ

(١) مقاصير جمع مقصورة، وهي الغرفة المزدانة. القرض: الحصى.

وَنَاطَتْ قَلَانِدَ مَرَجَانِهَا عَلَى الصُّنْدُرِ وَاتَّشَحَّتْ بِالْقَصَبِ
وَشَدَّتْ عَلَى سَاقِهَا مِثْرًا تَعْقِدُ مِنْ رَأْسِهَا لِلذَّنْبِ

فإنك تراها صورة كاملة ، إذ رسمت وصيفة فرعون رسماً تاماً ، مقروناً
إلى هذه النخلة . وكان خيال شوقي على هذه الشاكلة الطائفة التي تضم شيئاً
بعيداً إلى شيء بعيد ، وهو لذلك خيال متألق ففيه هبات السماء ، وإشعاعات
الشعر التي ترفعنا من دنيانا الحسية إلى دنيا حاملة واهمة . وكان يعرف كيف
يذيع ذلك حتى في داخل الحقائق نفسها من مثل قوله يخاطب شباب مصر
وقد نهضوا بمشروع كبير :

لَا يَقِيمَنَّ عَلَى الضَّيْمِ الْأَسَدُ نَزَعَ الشُّبْلُ مِنَ الْغَابِ الْوَتْدُ
كَبُرَ الشُّبْلُ وَشَبَّتْ نَابُهُ وَتَغَطَّى مِنْكَاهُ بِاللَّبْدِ
اتْرَكُوهُ يَمْشِي فِي آجَامِهِ وَدَعُوهُ عَنْ جَمِي الْغَابِ يَذُدُ
وَاعْرِضُوا الدُّنْيَا عَلَى أَظْفَارِهِ وَابْعَثُوهُ فِي صَحَارِهَا يَصِيدُ

فإنك تراه لا يزال يضم الخطأ إلى الخطأ حتى تتم له الصورة الكبيرة التي يريد ،
ولم تكن هناك صورة تستطيع أن تتأبى على هذا الخيال الخالق الذي ترسم فيه
صور الأشياء تامة كاملة ، فلا تقرأها حتى نحس كأنها فعلا تحت أبصارنا ،
وكأننا نراها رؤية المشاهد لأروية الغائب ، وهذا كله يُكسَى بأردية الحلم
وأكسية الوهم . وانظر إلى تصويره للأهرام ، وأن الأرض لا تستطيع أن تمتد
بدها إليها ببلى ولا ما يشبه البلى ، فضلا عن أن تمحوها أو تزيلها :

الْأَرْضُ أَضْيَعُ حِيلَةً فِي نَزْعِهَا مِنْ حِيلَةِ الْمَصْلُوبِ فِي الْمِسْمَارِ

فهي قائمة عليها ، بل إن الأرض ذليلة عندها خاشعة الطرف ، فهي
منكسة نكسة المصلوب في المسار . أليس ذلك خيالا بديعا ؟ ، وتكثر بدائع
هذا الخيال عند شوقي من مثل قوله في الأهرام أيضاً وما حولها من رمال :

كأنها ورمالا حولها التطمّت سفينة غرقت إلا أساطينا

فلم يبق من سفينة الفراعنة وتاريخ مصر القديم وأمجادها الماضية إلا هذه السواري التي ثبتت على الزمن لا تريم . ولشوقي في فرعونياته كثير من هذه الرؤى الحاملة ، كقوله على لسان توت عنخ آمون وقد بُعث من قبره ، فشاهد إنجلترا تحتل داره وترقد في حماه ، وأحفاده لاهون ، يضربون على «الجازبند» خلف قبره ، وكأنهم لا يعون :

فقال والحسرة ما أشدها ليت جدار القبر ماتدهدا^(١)
وليت عيني لم تفارق رقدتها قم نبني يا بنتؤور ماهدبا
مصر فتاني لم توقر جدّها دقت وراء مضجعي جاز بندها^(٢)

وهذا وهم بديع ، فيه تلخيص لتاريخ مصر الحديث ، وفيه سخرية عميقة بأبنائها ، فهذا جدهم متألم لموقفهم وحاضرهم ، وهو يشكوهم لشاعره بتؤور ، وحمل بنتؤور شكواهم إلى شوقي فوعاها وأداها في هذا الحلم الصارخ . وهذان الركنان من الخيال والموسيقى الواضحان في صناعة شوقي كان يسندهما ركن ثالث هو ركن العاطفة ، وإن لم يكن له وضوحهما ولا قوتها ، لسبب بسيط ، وهو أن شوقي يكاد ينكر نفسه في شعره ، فهو ليس من الشعراء الذاتيين الذين نقرأ عندهم حدة العواطف . ولعل هذا ما جعل العقاد يقول : « في شوقي ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا ، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تتبين لمحة من الملامح ولا قسمة من القسّمات التي يتميز بها إنسان بين سائر الناس . وشعر الصنعة ليس على نهج واحد كله ، فنه ما هو زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشجة ولا صلة ، وليس فيه إلا لفظ ملفق وتقليد براء من الحس والذوق والبراعة . ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة ، ولكنه منشول من القسط الشائع بين الناس ، فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه ،

(٢) جاز بندها : موسيقاها .

(١) تدهده : تقوض .

لأنه أشبه شيء بالوجوه المستعارة التي فيها كل ما في وجوه الناس ، وليس فيها وجه إنسان . ومن هذه الصنعة كانت صنعة شوقي في جميع شعره ، فلو قرأته كله وحاولت أن تستخرج من ثنياه إنساناً اسمه شوقي يخالف الأناسي الآخرين من أبناء طبقته وجيله لأعياءك العثور عليه ، ولكنك قد تجد هنالك خلقاً تسميهم ما شئت من الأسماء ، وشوقي اسم واحد من سائر هذه الأسماء . وليس هذا بشعر النفس الممتازة ولا بشعر النفس الخاصة ، إن أردنا أن نُضَيِّقَ معنى الامتياز ، وليس هو من أجل ذلك بالشعر الذي هو رسالة حياة ونموذج من نماذج الطبيعة ، وإنما ذاك ضرب من المصنوعات غلا أو رخص على هذا التسويم^(١) .

وعباس العقاد محق^٢ حين يزعم أن شوقي لا تتضح شخصيته في شعره ، ولكن الحق بجانبه حين يضع هذه المقدمة لينتهي منها إلى أن شعره ليس شعر النفس الممتازة ولا شعر النفس الخاصة ، وهو لذلك ليس رسالة حياة ولا نموذجاً من نماذج الطبيعة ، يريد أن يجرده بذلك من حاسة الشعر .

وقد قلنا في غير هذا الموضع إن شوقي ليس من الشعراء الذاتيين الأنايين ، وإنما هو شاعر غيبي^٣ ، ولست أدري لماذا نَحْجُرُ على شوقي ، ولا نجعل له هذا الاتجاه في شعره مذهباً اتخذه في فنه ؟ إننا حين نهمل ذلك ولا نذكره نكون قد تعمدنا أن لا ننصفه ، حقاً لو أنه ادعى أن شعره صورة نفسه وشخصيته بالمعنى الدقيق لكان من حقنا أن نعارضه وأن نأخذ على يده ، ولكنه لم يتقدم بهذه الدعوى ، بل لم يفكر فيها ، فقد كان يحلم بالعالم من حوله وأحداثه وحقائقه ، ولم يكن يحلم بنفسه ، ولا اتجه إلى وصف ما يجري في مراديبها المظلمة ، لأنه رأى أن لا يكون شاعراً نفسانياً ، ولا شاعر شخصية بالمعنى الذي يريده عباس العقاد ، وإن من الظلم للشاعر أن تقيسه بمقياس لم يفكر فيه ، وأن نسأله عن قسامته وملاحمه ومزاجه وميوله النفسية وهو لم يُعَنَ بشيء من ذلك .

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص ١٥٦

ليكن شوقى شاعراً غيرياً أو شاعراً غير ذاتى ولا شخصى ، فإن ذلك لا يخرج من عوالم الشعر الحاملة ، وأيضاً فإنه لا يخرج شعره من عوالم النفوس الممتازة أو الخاصة ، ولا يجرد من رسالة له فى الحياة . ولقد اندفع فى غيرته تلك يؤمن بمثالية خلقية عني بالدعوة لها فى شعره ، كما آمن بضرب من النقد الاجتماعى أذاعه فى قصائده ، ومن الظلم له أن نحرمه من رسالة له فى الحياة فكر فيها أو عاش خلالها .

إنما هى نزعة فيه ، وعلى أسامها ينقسم الشعراء إلى غيريين وأنانيين ، وليس من حقنا أن نرفع أحد القسمين فوق الآخر من حيث الفن والشعر الخالص . وقد يؤثر بعض الناس الشاعر الذاتى أو الأنانى ، وقد يؤثر آخرون الشاعر الغيرى ، لأنه لا يخوض بهم فى متاهات نفسية ، ولا يشرف بهم على الفورات المستورة فى أعماقه ، وقد تكون فورات حس ولذة خالصة أو لذة مكشوفة . وليس الشعر عند شوقى إثارة للشعور ولا تعبيراً فردياً فحسب ، بل هو قبل كل شىء تعبير اجتماعى . وأكبر الظن أن ذلك ما جعله يدعم قصائده بمثل فى الأخلاق والاجتماع أو قل بعُمد ، وكان بارعاً فى وضع هذه العمد ، فالقصيدة تقسم أقساماً وكل قسم تسنده ضروب من الحكم والنقد الاجتماعى .

على كل حال نحن نعرف بأن شوقى لم يُعَنَ فى شعره بتصوير نفسه ، وليس معنى ذلك أن شعره خال من الأحاسيس والعواطف الذاتية ، وإنما معناه أنها لا تتقد فيه ، أما بعد ذلك فى شعره العاطفة ، وكيف يمسك بقلمه ويخط بيتاً من شعره إن لم يكن متأثراً بعاطفة خاصة ؟ وهل نستطيع أن نقرأ شعراً لشاعر دون أن يكون مصوباً من عاطفته كما ينصب الماء من نبع رَقراق ؟ إن شعره يتحول إلى ما يشبه السرد ، ويصبح شيئاً جافاً خالياً من كل وميض وبريق للفن كأنه الصحراء الهامدة .

ومهما قلنا أو قال غيرنا إن شوقى شاعر غيرى فليس معنى ذلك أننا نجرد من عواطفه أو من شخصيته ، وإلا كنا كمن يجردون الموسيقيين من

عواطفهم وشخصياتهم في أثناء تأليفهم لقطعهم الموسيقية ، ما داموا لا يشعرون بهذه العواطف والشخصيات مباشرة .

وإن كل ما يمكن أن يقال في هذا الصدد هو أن عواطف شوقي العامة تغلب عواطفه الخاصة ، ومع ذلك فلا تزال نطَّلَع على جوانب من هذه العواطف الخاصة عنده ، على نحو ما نرى في شعره الذي يصور فيه مشاعره نحو أسرته وأبنائه وأحفاده فله فيهم أشعار ومقطوعات خفيفة طريفة وخاصة مقطوعته في (أمينة) وقد بلغت حولا :

أَمِينَتِي فِي عَامِهَا الْأَوَّلِ	وَلَمْ يَكُنْ مِثْلُ الْمَلِكِ
كَمْ خَفَقَ الْقَلْبُ لَهَا	عِنْدَ الْبُكَاءِ وَالضَّحْكِ
وَكَمْ رَعَتْهَا الْعَيْنُ فِي الْإِلَهِ	سُكُونٍ وَالتَّحَرُّكِ
فَإِنْ مَشَتْ فَخَاطَرِي	يَسْبِقُهَا كَالْمَسْكِ
أَلَحَظَهَا كَأَنَّهَا	مِنْ بَصَرِي فِي شَرَكِ

وله مرات مختلفة في أمه وجدته ، وفي أبيه ، وكلها تقطر حزناً وأسى ولطفة ولوعة كقوله في أبيه المتوفى سنة ١٨٩٥ وقد هدَّته الذكرى :

مَا أَبِي إِلَّا أَخٌ فَارَقْتُهُ	وَدَّهُ الصَّدَقُ وَوَدَّ النَّاسُ مَيَّنُ
طَلَمَا قَمْنَا إِلَى مَائِدَةٍ	كَانَتْ الْكِسْرَةُ فِيهَا كَسْرَتَيْنِ
وَشَرَبْنَا مِنْ إِنَاءٍ وَاحِدٍ	وَعَسَلْنَا بَعْدَ ذَا فِيهِ الْيَدَيْنِ
وَتَمَشِينَا يَدِي فِي يَدِهِ	مِنْ رَأْنَا قَالَ عَنَا أَخْوَيْنِ

والشاعر الذي ينبض قلبه بمثل هذه المعاني والخواطر لا يمكن أن يقال عنه إن عواطفه جامدة ، بل هي عواطف سائلة وهي عواطف رقيقة رقة شديدة .

والحقيقة أن شوقي يمثل الشخص المترف الذي أُتُرف حسه وشعوره إلى أقصى حد ، ولعله لذلك لم يستطع النهوض بالتعبير عن عواطف صارخة أو منحرفة في نفسه . وقد كانت له دعايات ونوادير مع الدكتور محبوب ثابت نراه فيها يتحدث عن سيارته أو عن لحيته ، وكان يرسلها طويلة دون إصلاح أو تشذيب ، فكان ذلك يُضحك إخوانه ويضحك شوقي ، فبداعبه المداعبة الخفيفة .

ومهما يكن فنحن لا نستطيع أن ننكر أن إحساس شوقي بنفسه غير تام في شعره ، لأنه من الشعراء الغيريين ، وهو من هذه الناحية كان مُعَدًّا ليتفوق لا في الشعر الغنائي ، وإنما في الشعر القصصي ، ولعله من أجل ذلك يرتفع إلى القمة حين يترك المدائح والمراثي والشعر الغنائي الخالص إلى التاريخ ، حينئذ ينفسح الأفق أمامه ، إذ يجد مادة خصبة لشعره وغيرته .

فشوقي إنما تلامه الموضوعات الخارجية التي لا ينسج فيها نفسه وإنما ينسج غيره ، فهو لم يعيش لنفسه ، وإنما عاش لغيره ، وكان من آثار ذلك براعته في تحويل التاريخ وتاريخ بلده بالذات إلى شعر رائع . ومن قبله نظم الشعراء في التاريخ ، نظم ابن المعتز أرجوزة في أحداث عصر المعتضد بالله الخليفة العباسي ، كما نظم نشوان بن سعيد الحميري « قصيدته الحميرية في ملوك اليمن » ونظم أبو طالب الأندلسي في قصص الأنبياء ودول الإسلام ، وأيضاً نظم لسان الدين بن الخطيب تاريخ الممالك الإسلامية في أرجوزته « رقم الحلال في نظم الدول » ونظم غيرهم . ولكنك تقرؤهم جميعاً فتحس أنك تقرأ شعراً تعليمياً أو شعراً متون علمية لا روح فيه ولا حياة ولا محاولة لفهم التاريخ وتعليل الحوادث ، وإنما هو سرد ورواية حوادث متسلسلة ، وكأننا نقرأ أثباتاً للتاريخ مرقومة .

وربما كان الشيء الوحيد عند شوقي الذي لم يُحَلِّق فيه هو ديوانه « دول العرب وعظماء الإسلام » وكأنما بناه بناء هذه الأراجيز التاريخية السابقة ، ولكن اترك هذا الديوان إلى شعره في تاريخ مصر تَرَ التاريخ يتحول إلى شعر

وفن . وقصيدته « كبار الحوادث في وادى النيل » هى آية شعره الأولى المتزلة ،
فقد صور فيها عصر بناء الأهرام وخلفائهم تصويراً مبدعاً ، إذ تحدث حديث
المؤرخ الذى يتفعل مع التاريخ ، وقد ذهب يصرخ :

وَبَنَيْنَا فَلَمْ نُخَلِّ لِبَانٍ وَعَلَوْنَا فَلَمْ يَجُزْنَا علاء
وملكنا فالما لكون عبيد والبرايا بأسرهم أسراء

وتعرض لما أذاعه مؤرخو اليونان عن استبداد الفراعنة بشعبهم فى بناء الأهرام ،
ودحض حججهم ونقض أدلتهم متحمساً ، ثم خطا نحو عصر الرعاة المظلم ،
فتأسف وتحسر قائلاً :

لبثت مصر فى الظلام إلى أن قيل مات الصباح والأضواء
لم يكن ذاك من عمى ، كل عيني حجب الليل ضوءها عمياء

ولم تلبث أضواء الفجر أن انتشرت ، فظهر رمسيس ، ثم دخلت مصر فى
الظلام ثانية لعهد الفرس وقمبيز ، واستنقذها الإسكندر واختط الإسكندرية ،
وكانت دولة البطالسة ثم احتلال الرومان . وكل ذلك يحسّمه شوقى وكأنه
مثال . ، فالتاريخ يعاد خلقه ، يعيده خيال موسيقار مبدع وهو لا ينسى دخول
موسى وعيسى مصر ولا دخول الإسلام ، فيقف وقفة طويلة عند الأديان ،
وينطلق فى مصر الإسلامية ، فيختار أروع عصورها ، وهو عصر الأيوبيين
وصلاح الدين ، ويعرض لعصر العثمانيين وحملة نابليون ، ويقول :

علمت كل دولة قد تولت أننا سُمها وأنا الوباء

ويتحدث عن الأسرة العلوية وعن سعيد وموافقته على مشروع ديلبس
فى حفر قناة السويس ليصل البحرين الأحمر والأبيض ، ويقول :

جمع الزاخرين كرهاً فلا كنا ولا كان ذلك الالتقاء
أحمر عند أبيض للبرايا حصّة القطر منهما سوداء

وهذه الملحمة التي كتبها شوقي والتي تعد أم ديوانه لتُعلَى اسمه في سماء مصر الحديثة . ولم يقتصر شوقي على هذه البتيمة النادرة ، فقد كتب قصيدة في « النيل » طبقت شهرتها الخافقين ، وتغنيها في عصرنا الحاضر أم كلثوم فيشدو بها الشيوخ والأطفال في مصر ، وهو يستلها على هذا النمط الرفيع :

من أيَّ عهدٍ في القرى تندفقُ وبأيَّ كفٍّ في المدائن تُغسِقُ
ومن السماء نزلت أم فُجرت من علياً الجنان جداولاً تترقُّ

ويزاوج مزوجة رائعة بين مكونات فنه من موسيقى وخيال وعاطفة وطنية ، ويتغنى غناءه الفخم الذي يشبه أروع الشبه « سيمفونيات » بيتهوفن ، فالقصيدة سيمفونية كبيرة ، يعزف فيها تاريخ الفراعين وما شادوا من أهرام ، أصلها ثابت في الأرض ، وفرعها ساق في السماء .. ويشدو بمواكب نصرهم ، وكيف كانت تأتي جيوشهم بملوك الأرض مقرنين مصفدين . ويتحدث حديثاً معجباً عن عروس النيل وعبادة آيس وحج المصريين القدماء إلى آلهتهم وقبورهم ، وحضارتهم الباذخة ، ولا ينسى تابوت موسى وقصة يوسف وإخوته ومريم وعيسى ونزول الإسلام في الوادي ، فكل ذلك يرسمه في لوحته الكبيرة ، حتى يعطى النيل شخصيته المعنوية بجانب شخصيته الحسية .

ولا زيب في أن هذه القصيدة أم ديوانه الثانية ، وإنى أقرؤها الآن فأشعر أن من واجب كل مصري أن يكتبها ويعلقها في غرفة استقباله وفي ذاكرته وفاء لهذا الشاعر ، وكأني به لمزار ، كزمار داود ، أرسلته ربّة الشعر ليحسم للمصريين تاريخهم ، بل ليحفزه ويصوغه تماثيل . وقرأ قصائده في « توت عنخ آمون » وفرعونياته جميعاً ، فستجده يسوقك إلى ما يشبه المعبد فإذا بك تسبح بتاريخ مصر ومالها من آثار وأجناد كبار . وليست قصيدة أبي الهول إلا تعويذة ينبغي أن يضمها كل مصري إلى صدره ، وهو يستعرض فيها مواكب التاريخ التي مرت تحت عيني أبي الهول من فرعون في عرّه وجليل الأثر ، إلى قمير في خيله ، وسنابكها ترمي بالشرر ، ومن الإسكندر في الشباب النضر ،

إلى قيصر وهو يسوق الناس سوق الحُمر . ويقف عند الدين القديم ، دين
إيزيس وآيسس ، والدين السماوى : دين موسى وعيسى ومحمد ، ويتحدث
عن نهضة مصر واقتداء الفروع بالأصول فى السير ، ويقول إن تبشير الانبعاث
أقبلت وأقبل معها الصبح المنتظر، ويتمثل صدر أبى الهول ينشَقُّ عن قى
وفتاة ينشدان نشيد نهضتنا الحديثة .

وأكبر الظن أننا عرفنا الآن صوت شوقى وصناعته ، وهى ليست صناعة عادية ،
بل هى صناعة ملء السمع والبصر ، يندمج فيها البناء الضخم بالخيال الخالق
والموسيقى الحلوة بالعاطفة العامة ، إما عاطفة الوطن أو العاطفة الإنسانية الكبيرة .
ومن أجل ذلك كان يُجَلَّى لافى تاريخ قومه فحسب ، بل فى تاريخ غيرهم
أيضاً كقصيدته : « رومة » و « على قبر نابليون » .

وشوقى فى هذه الصناعة كلها يتنازل راضياً مختاراً عن شخصيته وفرديته ،
وقد بدأ ذلك منذ حداثة شبابه ، فعَلَّقَ نفسه بالقصر وعاش لصاحبه ،
ولم يعيش لنفسه ، وتحول فى أثناء ذلك يعيش لمجتمعه ، وكأنه يفرُّ أو يتخلص
من شخصيته . وللشاعر الحقُّ فى هذا التخلص مادام هو الذى يسعى إليه ،
ولن يضيره ذلك ، فنحن الذين نقرأ الشعر ونجد فيه متعتنا لا يهمنا أن يعيش
الشاعر لأحاسيسه الفردية ، بل قد تكون معيشته لحياة الجماعة وتاريخها ومسراتها
وهومها وآمالها وأحلامها أروع وأبقى أثراً فى نفوسنا على نحو ما نلاحظ الآن
فى تاريخيات شوقى وملاحمه الفرعونية . وقد شارك مصر وشارك العالم العربى
فى عواطفهما وأحاسيسهما الوطنية المعاصرة ، وعبرَ عن ذلك تعبيراً حياً ، وكأنه
ينفخ فى بوق كبير ، يُفزع صوته القلوب والأفئدة . ولو لم يكن متحرراً
من ذاتيته وفرديته أو قل من شخصيته لسقط دون هذه القيم الوطنية والتاريخية
التي خلق فيها خياله ، وصدحت أنغامه ، وكأنها تترل علينا وعلى العالم العربى
من أركان السماء .

بين البديهة والتنقيح

يُجْمَع كل من عرفوا شوقي على أنه كان صاحب بديهة خارقة في عمل الشعر وصناعته ، فهو لا يصرف وهمه إلى نظمه ، حتى تأتيه المعاني سيولا ، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا ، إذ كان دائماً حاضر الذهن يقظ الروح والقلب لإبداع فنه وخلقه ، ويوضح ذلك داود بركات رئيس تحرير صحيفة الأهرام في عصره ، فيقول : « كانت الحادثة من الحوادث تقع صباحاً ، فلا يحل المساء حتى تُذَاع بين الجمهور بقصيدة شوقي ، لأنه كان للحوادث تأثير شديد عليه ، يهز أعصابه ، ويستثير نفسه ، ويحفز خياله . وكان أكثر ما ينظم الشعر وهو ماش أو واقف أو جالس إلى أصحابه ، يغيب عنهم بذهنه وفكره ، فقلما يجلس إلى مكتبه للتفكير وعصر الذهن ، فإذا جلس إلى المكتب فلتدوين ما يكون قد نظمه واستوعبه في ذاكرته ، فينسي سبكارة وأخرى يجد فكرته ، وبين كلمة وأخرى يجد الظرف الموافق لهيكل الفكرة » (١).

و عاب عليه النقاد هذا الشعر الذي كان يذيعه سريعاً في المناسبات ، وقالوا إنه دليل على أنه لا يعبر في شعره عن عقيدة أو مذهب خاص ، وشوقي إنما كان يريد أن يلتقي بهذا الشعر الجمهور ، وأن ينال رضاه واستحسانه ، وستحدث عن ذلك في موضع آخر ، إنما الذي يهمنا الآن أن نستمع إلى أقوال معاصريه في صناعته وإلى أي حد كانت تقوم على البديهة والارتجال . ويبدو من كلام داود بركات أنه كان سريع الانقياض ، فالحواطر ، بمجرد أن يُعْزَى بحادث أو موضوع ، تتراحم على عقله كأنها البرق الخاطف . . ويؤكد هذه البديهة الثرة قول صديقه خليل مطران :

« إنه ينظم بين أصحابه ، فيكون معهم وليس معهم ، وينظم في المركبة

وفي السكة الحديدية وفي المجتمع الرسمي ، وحين يشاء وحيث يشاء . ولا يعرف جليسه أنه ينظم إلا إذا سمع منه بادي بدء غمغمة تشبه النغم الصادر من غور بعيد ، ثم رأى ناظره وقد برق ، وتواترت فيهما حركة المحجرين ، ثم بصُر به وقد رفع يده إلى جبينه ، وأمرها عليه إمراراً خفيفاً هنيهة بعد هنيهة ، فإذا قوطع في خلال النظم انتقل إلى أي حديث يباحث فيه ، حاضر الزهن صافيه ، جميل البادرة ، كعادته في الحديث . ثم إذا استأنف ذلك المنظوم ، ولو بعد أيام طوال عاد إليه ، كأنه لم ينقطع عنه ، مستظهراً ما تم منه ، حافظاً لبقية المعنى الذي يضمه ، ويكتب القصيدة بعد تمامها ، وربما نسيها شهراً ، ثم ذكرها ، فكتبها في جلسة واحدة .^(١) «ومن الأدلة على سرعة بديهته وأنه لم يكن يعاني كثيراً في شعره ما ذكره محمد كرد علي» من أنه صنع قصيدة يلقيها ليلة تكريمه في المجمع العلمي العربي بدمشق ، ولم تعجبه ، فعمد إلى نظم أخرى أتى فيها بالمعجب المحير ، ولم تكن هذه الأخرى إلا نونيته :

قُم نَاجِرٌ جَلَّقَ^(٢) وَأَنْشَدَ رَسَمَ مِنْ بَانُوا مَشَتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحْدَاثٌ وَأَزْمَانُ
وهي إحدى تحفه النادرة .

ويشأن مما سبق أنه لم يكن يختار وقتاً معلوماً لنظم شعره ، إذ لم يكن يتأني عليه ، ولم يكن يحتاج فيه إلى إجمالة فكره ، فهو مُعَدٌّ دائماً لتبیط عليه رَبَّةُ الشعر بوحيا وإلهامها . ويشير كاتبه إلى أنه كان يختار الهزيع الثاني من الليل بعد قضاء سهراته في المطاعم والنوادي ، وقد يظل ينظم حتى منتصف الساعة الرابعة من الصباح^(٣) ، وكأنه يسوي ليلاً ما صادته شباك ذاكرته نهائياً ، فيستوى العمل الرفيع ، وكثيراً ما استوى في رائحة النهار ، يقول كاتبه :

« مرة منذ عشرة أعوام (سنة ١٩٢٢) جاء من منزله في المطرية ، فوجدني بالمكتب في الساعة الحادية عشرة ونصف ، فأملئ على ثمانية وعشرين

(١) مختارات المنفلوطي ص ٦٨ . (٢) جلق: دمشق . (٣) اثني عشر عاماً ص ٩٣ .

بيتاً من قصيدته التي مطلعها (قفى يا أخت يوشع خبّرنا) ثم قال لى : لا تبعد عنى ، حتى إذا جاءنى شيء أملتته عليك ، وخرج يمشى حول العمارة ، فكان كل بضع دقائق يعود فيملى على خمسة أو ستة أو سبعة أبيات ، وأخيراً دخل المكتب ، وجلس على مقعد ، وأخذ يمرّ براحته اليسرى على رأسه ، ففهمت أنه ينظم فى سره ، لأنه كثيراً ما كان يفعل ذلك فى أثناء النظم ، ثم قال : اكتب ، فكتبت ، وكتبت ، ونظرنا الساعة ، فإذا هى الواحدة بعد الظهر ، فقال : كفى ، اعطنى ما كتبت لأنى على موعد فى هذه الساعة مع (داود بركات) فقدمها له ، بعد أن عدت أبياتها ، ووجدتها أربعة وثمانين بيتاً . . . وقال لى صديق له : لقد لازمته فى ليلة فى مطعم « دى لابروميئات » على كوبرى قصر النيل ، وكان ذلك قبل الحرب ، فشرع يعمل فى قصيدة النيل ، وكان كل نصف ساعة يركب مركبة خيّل ، ويسير فى الجزيرة بضع دقائق ، ثم يعود إلى المنضدة التى كان يجلس إليها ، فيكتب عشرة أبيات أو اثني عشر بيتاً ، وهكذا حتى انتهت القصيدة فى ليلة إلا بيتاً استعصى عليه ، ولم يتمكن منه إلا بعد يومين . . . وكان إذا شغلته أشياء عن قصيدة طُلب إليه عملها ولم يتذكرها إلا قبل ميعادها بساعات أو عند طلبها ابتسم ، وطلب أن يتناول ثلاث بيضات ، يشربها نية ، ثم يبدأ فى النظم ، فلا تمضى ساعة ، حتى تكون القصيدة فى يد طالبا ، (١) .

وهذه كلها أخبار وزوايات تدل دلالة واضحة على أن الشعر لم يكن يستعصى على شوقى ، وأنه كان يسرع فى عمل القصيدة وإنجازها ، فالقيثارة موجودة ، وهى معدة لكى يوقع عليها ما يريد من ألحان وأنغام . والإنسان لا يقرأ أنه صنع قصيدة (قفى يا أخت يوشع خبرنا) فى جزء من النهار وقصيدة النيل فى قطعة من الليل ، حتى تتولاه الدهشة ، وحتى يؤمن بأن شوقى وكُد للشعر وعاش له ، فهو حالم دائماً ، والنبع متفجر دائماً ، تتطاير منه أبيات الشعر ، بل تقام حوله قصائده الباذخة .

(١) اثني عشر عاماً ص ١٩ .

وكان يحتفظ بما تلهمه به ربّةُ شعره احتفاظاً يؤكد قوة ذاكرته إلى أبعد حدّ، إذ كان يستطيع أن يجمع فيها عشرات الأبيات ، بل قد يجمع فيها قصيدة برمتها ، وكأنها خزانة جوهري يضع فيها الأحجار الكريمة ، ويغلقها بمفتاحه ، ليعود ، فيجدها كما هي سليمة لم تمسها يد . ويحدثنا « حسين شوقي » أنه كان كثيراً ما يعمد إلى أى ورقة بيضاء تصادفه حتى لو كانت غلاف كتاب ، فيسجل فيها بعض ما يفد عليه من شعره . وأذكر أنى قرأت لمغنيه محمد عبد الوهاب فى إحدى الصحف السيارة أنه كان حين يعترّم تأليف أغنية له يقوم فيمشى ذهاباً وجيئة ، ويتحرك بسرعة ، ثم يطلب بيضاً نيئاً ويشربه ، ثم يهدأ قليلاً ، ويتناول القلم ، ويبحث عن ورقة ، وقد لا يجد ورقة ، فيخرج صندوق التبغ من جيبه ، ويكتب على غطاءه بيتاً أو بيتين ، ثم يجلس هادئاً ويسبح فى ملكوت شعره ، فلا يحس بوجود أحد ، وقد يمضى فى ذلك ساعات ، وقد يروح فى إغفاءة قصيرة ، ثم يتحرك باحثاً عن ورقة أو عن غطاء لصندوق تبغ آخر ، ويكتب بيتاً أو بيتين ، وهكذا لا يزال يسجّل الأبيات . وأخيراً يخرج ما جمعه من أغنية صناديق التبغ ومن الأوراق الصغيرة ويجمع ذلك ، ويقرؤه ، فتكون الأغنية الجديدة .

وطبيعى أن من له هذه الموهبة لا يكدّ نفسه ولا يجهدّها فى صناعة الشعر ، فالشعر يجرى على لسانه تاماً كاملاً وقلما احتاج إلى إصلاحه وتنقيحه ، ويرى القارئ المسوّدة (رقم ١) لإحدى قصائده الطويلة ، وهى تضم ثمانية عشر بيتاً من قصيدته فى انتصارات مصطفى كمال (الله أكبر كم فى الفتح من عجب) وكل الأبيات التى رجع يصلح فيها أربعة . وواضح أنه فى البيت الأول منها ، وهو :

وَأَزِينَتْ أُمّهَاتُ الشَّرْقِ رَافِلَةً مَشَى الْعَرَائِسُ فِي الْمَوْشِيَةِ الْقُشْبِ

قد غيّر كلمة « مواكب الفتح » بكلمة « مشى العرائس » ولا ريب فى أن هذا التغيير يدل على رغبته فى استكمال الصورة التى يأتى بها ، وخاصة ما قد يضاف إليها مما يزينها ، وهو فى ذلك يجرى مع الذوق العربى الذى يميل

ألم أكبر في فتح من عجب يا عالم القرون جد و عالم العرب
لما أُنشئت بدير من طالعلا تفتت البيت في الوستار والجب
وشتت الدار أغلى طيلوا وشت

وأنشئت أرواح الشرق وشتت راحة
من العرش سلكه في الموشية العشب
أن العراق بشير ديد و اشتفت
منزلة نجاب البرق من نجد إلى حلب

من كل كلمة تخرج ترمى بكلمة إلى مكانك أو ترمى بمخضب
تقول لروايتي العيان على بنا كالهدوء يوم هو أن كان من كتب
فهل علمت و علم القدم بينهم أن القباب قبل الصفوف والقب
ما كان في قلم أو غير خلف من ممة الشراو من ممة العشب
لم يمتن الملك مثل الخيل واجنة ولم يثبت مثل الجمل الذهب
والمن في أرم القوم وشتت اعز ليث عرين من في العشب

ما ذا أقول وما عذري لراوية بمصر لما أن أربا قسام مرتقب
هياك صمد الكبرى وما فعلت قصا فزت من الوشيار والجب
من قل جيش ومن أفاضل الملك ومن يقم مال حلت بالحب
أخرجت من بيتي إلى بيتهم شعبا وراوا العوالي غير فشتب
فدنا من خزي سلكهم
فدني و من عديم

هذه الخاقية ابنناوين تقرأ
وذا قتال الحواريين والفاوينة رامت الدهش والحد
فيم القتال بدموع ولوا دسب
أذا الشانج حديجان الرجال فخذ
ما شئت من طيلة التاريخ فاعقب

إلى مراعاة النظر والشبيه، حتى تتم الصورة، ومن أجل ذلك غير أيضاً كلمة «وابتدرت» وجعلها «رافلة». فوضحت الصورة. على أنه ما زال يفكر في البيت حتى انتهى به في نسخة الديوان المنشور على هذا النحو:

وازيّنت أمهاتُ الشرق واستبقتُ مهارجُ الفتح في الموشية القُشب^(١)
ونراه في البيت الثاني :

من كل مفتونة ترى بمُكتَحِلٍ إلى مكانك أو تُوى بمُختَضِبٍ
قد انتهى أخيراً إلى كلمة مفتونة، وكانت أولاً « نائية » ثم جعلها « قاصية » ولم يَرْضَها فجعلها « مجلوة » ثم جعلها « مفتونة ». وكل ذلك دليل من جهة على دقة ذوقه فهناك ثلاث خطوات تمت قبل أن يصل إلى الخطوة الأخيرة ، وهي تتعاقب على سُلَّمِ البلاغة العربية وقيمه بنفس التحول الذي تحوله شوقي ، فرباعتها أجودها وتليها ثالثها ، ثم ثانيها ، ترتيباً نازلاً . ومن جهة ثانية تدل هذه التغييرات المتلاحقة أن شوقي كان يسرع في كتابة ما يفد على خاطره ، وبذلك تقدمت الشهادات التي أثبتناها . على أنه عاد في نسخة الديوان المنشور فجعل الشطر هكذا « من كل ضاحية ترى بمكتحل » . ونرى في البيت الثالث :

حيالَ هِمَّتِكَ الكبرى وما فعلت تصاغرتُ همم الأشعار والخطب
كلمة الأشعار مبدلة من كلمة « الأقوال » وبدون شك أصاب شوقي المفصل في هذا التغيير ، لأن الذي يقابل الخطب الأشعار لا الأقوال . وقد حذف هذا البيت من القصيدة المنشورة كما حذف أحياناً أخرى ، وقدم وأخر في الأبيات التي أثبتنا في هذه المسودة . أما البيت الرابع الذي أصلحه فيها وهو :

أخرجت للناس من فوضى ومن عَدَمٍ شعباً وراء العوالى غير مُنْشَعِبٍ
فقد كان الشطر الأول فيه (أخرجت من رمق الإسلام . . .) ثم جعله (أخرجت للناس من عزُل مفرقة) ثم حوَّله إلى (أخرجت للناس من فوضى

(١) مهارج: جمع مهرجان. الموشية: الحلل المزدانة. القشب: الحديد.

ومن عدم) . ثم انتهى به في الديوان المنشور إلى « أخرجت للناس من ذل ومن فشل » . ولعل في ذلك جميعه ما يدل على أنه كان يعرف أسرار مهنته معرفة دقيقة ، وخاصة في بناء الألفاظ وصياغاتها .

ويرى القارئ المسودتين (رقم ٢ ، ٣) وهما من الفصل الثالث من مسرحية مجنون ليلى ، وأول ما يلاحظ فيهما أن الشعر لا يأخذ شكل الحوار المعروف في الفصل ، بل يتكون من قطع . وكأن شوقي يفكر في شعره المسرحي وينظمه بنفس الصورة المعروفة في الشعر الغنائي ، فهو يتألف في شكل قطع لا في شكل حوار ، ثم توزع القطع بين المتحاورين ، ويزاد عليها ويضاف من حين إلى حين .

وليس هذا فحسب ، فنحن لفهم صلة هاتين المسودتين بالفصل لا بد أن نعرف أن الفصل يتكون من ثلاثة مناظر ، منظر قيس وقد أقبل على القبيلة مع الأمير ابن عوف خاطباً ليلي من أبيها . ثم منظر القبيلة ورجالها وعلى رأسهم أبو ليلي (المهدي) ومنازل : عاشق آخر من القبيلة يتمنى لو تزوجها . ويلتقي بهم أوفد عليهم قيس وصاحبه . ويقوم منازل خطيباً ، يتحدث أولاً عن فضائل قيس ، ثم يستطرد إلى غزله ليلي ، وكيف فضح القبيلة وهتك حرمتها ، يريد بذلك أن يثير الحى على قيس ، حتى يخيب رجائه ، وتخلص له ليلي . ويردُّ بشر تابع قيس وراويته على منازل . ويكون صدام بين الآراء في قيس ، فهناك من يعطفون عليه ، ومن يقفون مع منازل ضده . ثم منظر ثالث يخلص فيه ابن عوف بالمهدي ويلي ليري رأيها ، وهل تقبل قيساً زوجاً لها أو ترفضه متبعة لسنن العرب في حرمان من يشبب بفتاة منهم من زواجها والاقتران بها .

وكل من يرجع إلى الفصل ، ثم ينظر في هاتين المسودتين ، يفاجأ بأن القطعتين المكتوبتين بالمسودة (رقم ٢) في أعلى الصفحة من المنظر الثالث في الفصل ، بينما يليهما قطعة من المنظر الثاني حين كان منازل يخطب في القبيلة ضد غريمه . وفي الهوامش على اليمين شعر يتبع القطعتين الأوليين ، وعلى اليسار شعر آخر يتبع الخطبة ، ولا يهمننا الشعر الثاني وإنما يهمننا الشعر الأول ، فلو أن شوقي

كتبه مباشرة بعد القطعتين الأوليين لما وضعه في الهامش . ومعنى ذلك أنه كان يزيد ويضيف في القطع ، وهو فيها لا يتبع ترتيباً معيناً من حيث الحوار في الفصل ، وكأنه يؤلف القطع أولاً ثم يدخل عليها الحوار أو قل يدخل عليها الفكرة المسرحية .

والمسودة الثالثة كلها تتصل بالمنظر الثاني وما جاء بعد خطبة منازل من حوار بينه وبين بشر صاحب قيس ، غير أننا تفاجأ بفقدان الأبيات الأربعة الأولى في المسودة ، فقد انصرف عنها شوقي إلى أبيات ثلاثة أخرى تبدأ بقول بشر :

قِفْ مُنَازِرِ اسْمِعْ ، سمعتَ الرعد من جانبي صاعقةٍ فيها المُنُونُ
أخطيبُ أنت أم خطبٌ وإن لم تَهْنُ والخطبُ أحياناً يهونُ

ونقرأ بعد ذلك في المسودة بيتين وردا في المنظر ، وبعدهما هذا البيت :

فَطَوَى الْبَلَى شَبَحَ الرَّجَا لَ مَا طَوَى صَفْحَاتِهَا

وكانه بيت طراً على ذهن شوقي ، فسجله ، وإن لم يكن متصلاً بالمنظر الذي هو فيه ، ولا بالفصل كله ، وكأنه كان يحضر الأبيات قبل أن يحضر لها الحوار والموضوع ! . وتعقب ذلك قطعة كبيرة موجودة في المنظر بكمالها . وتنتهي المسودة بقطعة من الرجز ، وهي في المنظر تأتي قبل القطعة السابقة لها ، وعلى الهامش بيتان لم يردا في المنظر .

وأظن في ذلك ما يتيح لنا عن بينة أن نحكم على شوقي في صناعته لمسرحياته بأنه كان يصنعها قطعاً ، وكان طبعاً يفكر في أنها حوار ، ولكن هذا التفكير كان ثانوياً ، فهو يفكر أولاً في القطعة المنظومة ، ثم يجربها على ألسنة المتحاورين . ولا شك في أن هذا أضعف بناءه المسرحي ، لأنه عني بالشعر أكثر مما عني بالحوار والمسرح ، فاختلف التوازن في أحوال كثيرة .

ودعاه هذا الموقف أن يكون تنقيحه في مسودات المسرحيات أكثر جداً من تنقيحه في مسودات القصائد ، لأن القصائد لا تحتاج أكثر من نظم الخواطر ، أما في المسرح أو في المسرحية فلا بد من ملاحظة المتحاورين

وضرورات الحوار في المنظر الخاص ، ولذلك كان يحذف قطعاً برمتها ، أو يعدلها كما رأينا في المسودة الثالثة .

وليس هذا فحسب ، فقد كان يستخدم السرعة التي عرفناها له في نظم شعره الغنائي ، وكانت هذه السرعة تجور عليه ، سواء في خروجه من قطعة إلى أخرى قبل أن يستوفيها ، أو في كثرة شطّبه وتنقيحاته .

ونحن نستطيع أن نلاحظ السرعة الشديدة في المسودة الثانية فهو يخرج من القطعة الأولى قبل أن يستكملها ويدخل في الثانية ويضرب منها على بيت ، ثم يضرب على بقية من آخر ، ويكتب بقلم الحبر ، ويفرغ منه فيكتب بقلم أحمر ، ويخط شطراً ناقصاً فيما كتبه بالقلم الأحمر ، إذ يكتب (ثم ظنوا كيف بي الظنون) وإنما هو (ثم ظنوا كيف شتم بي الظنون) . وفي المسودة الثالثة في أثناء القطعة الوسطى الطويلة ، وهي من وزن المتقارب ، نجده يضع في أول بيت لفظة « قد » ، وهي لا تتفق مع المتقارب إلا إن حركت . و ضرب على أول بيت وعلى آخر لم يتمه .

وكل ذلك يدل في وضوح على سرعة شوقي في نظم الشعر وأن فكره كان أسرع من يده ، فبديته كانت مطواعة سيالة ، وكأن خواطره أمطار تفيض من كل صوب . وإذا رجعنا إلى المسودة (رقم ٢) وردّ دنا النظر فيها وجدناه يصلح هذا البيت :

ومن أنا حتى أضمّ القلوب وأصرف شكلا على شكله
فيجعل بدلا من « وأصرف » كلمة « وأعطف » وبذلك يستقيم نسج البيت . وقد وضع تحت قوله على لسان ليلي :

فُصِّحَتْ به في شعاب الحجاز وفي حزن نجد وفي سهله

هذا الشطر (وصير في نجد من شغله) ولم يضرب على الشطر الثاني المقابل له في البيت ، بل وضعهما متجاورين ، واختار حين نشر المسرحية الصيغة الأولى . ونمضي إلى القطعة الثانية ، فنجد قد كتب هذا البيت :

هو ذا قيسٌ مع الوالى أتى يبطأ الحى وأنتم تنظرون

وكلمة « تنظرون » كتبت بالقلم الأحمر بعيدة عن كلمة « وأنتم »
وبينهما (صا) وكأنه كان سيكتب كلمة « صابرون » ولم تعجبه ، فوقف
قلمه ، ومضى فنظم بيتاً ثم ضرب عليه ، ونظم آخر وأصلح فيه ، ثم ثالثاً وضرب
عليه ، ثم رابعاً ، ثم جاءه القلم الأحمر ، أو أخذ يكتب ، فرجع إلى (صا)
فى البيت وضرب عليها وكتب « تنظرون » . ومضى يقول على لسان منازل :

إن قيساً لأخُ لي ولكم وابنُ عمٍّ أقمه تبرؤون

ورأى بناء الشطر الأول ضعيفاً فضرب عليه ، وجعله (إن قيساً هو للحى
أخ) فاستقام الشطر ، واستقامت صياغة شوقى القوية التى تشبه العمدة والأساطين ،
ونمضى إلى آخر القطعة فنجد هذا البيت :

إن قيساً كاملاً فى عقله أعلمتم أنتم فيه الجنون

ولا يعجب شوقى الشطر الثانى فيصلحه هكذا (أو آنستم على قيس الجنون)
وبذلك اندمجت صياغة الشطرين وتداخل البناءان وتراصاً وتناسقاً محكماً .
وفى الهامش كتب هذا البيت على لسان ليلى :

وليس المماتُ سوى وصلهِ وليس الحياةُ سوى هجرهِ

ثم غيرَ طرفى الشطرين بالتبادل فنقل كلمة « هجره » مكان « وصله »
ولم يُرد إلى الخلاف الواضح فى المعنى ، وإنما هو عامل السرعة ، فالبيت من
قطعة لامية لا رائية ، فلسرعته وضع كلمة « هجره » مكان كلمة « وصله »
ثم أصلح خطاه . وكتب هذا الشطر (أسمع يا شيخ ما تقول) ثم ضرب عليه
وكتب على لسان المهدي أبى ليلى :

أأظلم ليلى ؟ معاذَ الحنانِ أنا الشيخ يحنو على طفله

ولم يعجبه الشطر الثانى فضرب عليه وكتب مكانه (متى جار شيخ على

طفله) . وقال أيضاً مستمراً على لسان المهدي مخاطب فتاته :

لَكَ الْأَمْرُ يَا لَيْلَ مَا تَحْكُمِينَ خُذِي فِي الْخُطَابِ وَفِي فَصْلِهِ

ولم يعجبه سياق الشطر الأول فأبدله (هو الحكم يا ليل ما تحكمين) . وكل هذه التصحيحات والتنقيحات تدل في وضوح على سرعة شوقي في نظم شعره ، وأنه كان لا يميل^٢ التبديل والتعديل في شطوره وأبياته ، حتى يُحكم أساليبه إحكاماً دقيقاً .

وفي المسودة الثالثة نجد مجموعة أخرى من التعديلات والتنقيحات ، وهي تبدأ بأربعة أبيات ليس فيها تصحيحات ، ولكن الشاعر كما قدمنا حذفها من الفصل ووضع مكانها غيرها . ونلاحظ في البيت التالي لها :

مَنَازِلُ اخْدَعْ وَغُشٌّ غَيْرِي قَدْ جَازَ إِلَّا عَلَيَّ كِذْبُكَ

أن كلمة « وغش غيري » جاءت أعلى السطر ، وكأن شوقي لم ينظمها مباشرة مع أول السطر ، فقد استعصى عليه إكماله ، فتركه إلى الشطر الثاني ، ثم رجع إليه فوجد البياض الذي تركه للكلمة غير كاف ، فصعد بها إلى أعلى كما يرى الناظر في المسودة . ونمضي فنجد أنه يكتب هذا الشطر (أراك انخدعت به يا فتى) . ثم يكتب هذا البيت على لسان زياد في منازل بعد خطبته ضد قيس :

فَلَمْ يَبْغِ إِلَّا خِدَاعَ الْجَمُوعِ يَشِيرُ الظَّنُونُ وَيُلْقِي الرِّيبَ

ويعود شوقي إلى الشطر الذي كتبه وتركه ، فيضرب على كلمة « أراك » فيه ويكتب (رويدك لا تنخدع بالخطيب) ويترك بقية الشطر في المسودة دون ضرب ، ثم يحاول أن يضع الشطر الثاني المقابل للشطر الأول فيجد مكانه قد ملئ بشطر البيت التالي فيكتبه على الهامش في اليسار ، ويبدأه بكلمة فلا ، ثم يضرب عليها ويجعله (ولا تأخذ الأمر دون السبب) . وما زال يوازن بين صيغتي الشطر الأول ، وهما : (أراك انخدعت به يا فتى) و (رويدك لا تنخدع

بالخطيب) حتى إذا نشر المسرحية انتهت صيغة البيت على هذا النحو :

رُوَيْدَكَ لَا تَنْخَدِعْ يَا فَتَى وَلَا تَأْخُذَ الْأَمْرَ دُونَ السَّبَبِ

ونظر في البيت التالي فلم تعجبه صيغة الشطر الأخير فأبدلها ، وجعلها
(وجَلَبَ الظنون وخلق الرّيب) . ومضى فكتب هذا البيت على لسان صوت
يدافع عن منازل :

أليس المحامى عن سُنَّةٍ معظمة من قديم الحَقَبِ

ويضع فوق كلمة « معظمة » كلمة « لآبائنا » ولا يضرب عليها ، دلالة
على أنه لم يختَر إحداهما وأنه تردد أيتما يضرب عليها ، وقد غيّر الشطر الأول
حين نشر المسرحية ، فجعله (منازل دافع عن سُنَّة) . وكتب هذا البيت
بعد تصحيحات مختلفة :

وأنت كذاك فتى ساذج تروح به وتجيء الخطب

وفوق الشطر الثانى كلمة « تصدق » ثم يياض ثم القافية « خطب » . وكان
شوقى كان يكتب القافية أحياناً قبل أن يفكر فى الشطر أو فى البيت ، وقد
لاموا قديماً أبا تمام وغيره على ذلك ، ولكن على كل حال يبدو أن شوقى لم يكن
يصنع هذا كثيراً ، ونمضى فنقرأ هذا البيت :

يريد ليحظى بليلى ، نعم إذن قد تجنّى إذن قد كذب

والشطر الثانى إنما جاء بعد محاولات ، فقبل انتهائه إلى صيغته كان قد كتب
فى آخره « ذو أرب » وفى أوله « إذن » ولم يستقم له الشطر ، فغيّره وجعله (إذن قد
تجنّى إذن قد كذب) . والشطر الأول انتهى فى المسرحية حين نشرت هكذا
(إذن كان يخطب ليلى ، نعم) . ونستمر فنجد هذا البيت :

سَلُوهُ أَلَمْ يَكْ يَغْشَى التَّدْيِ ويطلب ليلى أشد الطلب

وكان حاول أن يغير كلمة « أشد » بكلمة « أذل » ثم رجع إليها . وأخيراً نجد هذا البيت :

منازلُ قل لهمُ كم ضرعتَ لليلي وكم أعرضتُ لم تُجبُ

والشطر الأول كان في الأصل (منازل بالله قل كم ضرعت) وفكر أن يغير كلمة « كم » بكلمة « هل » . ثم انتهى إلى صيغة البيت على النحو السابق . وكل ذلك ليدعم أبنية شعره ويقيمها كالأطواد الثابتة .

وأكبر الظن أنه قد اتضح الآن إلى أي حد كان شوقي يُصلح في شعره وينقح في قصائده ومقطوعاته ، حتى يحقق لنفسه ما كان يبتغيه من كمال فني . وواضح أن التصليح والتنقيح زاد وتضخم في المسرحيات بحكم ضرورات الحوار وما يتسع له من حديث وكلام .

٣

نيار قديم

كل من يقرأ شوقي يحس الصلة القوية بينه وبين البارودي ، ثم بينه وبين شعراء العرب ، وقد أشاد في مقدمته للطبعة الأولى من شوقياته بطائفة كبيرة منهم ، مثل أبي فراس وأبي العلاء وأبي العتاهية والعباس بن الأحنف والبهاء زهير ، ووقف خاشعاً أمام المتنبي وشعره . ولم يذكر أبا نواس وأبا تمام والبحرئى وابن الرومى ، وأثرهم جميعاً في شعره قوى واضح ، وقد سمى داره في المطرية بكرمة ابن هاني تشبهاً بأبي نواس ، وما قصيدته (حَفَّ كَأَسَاسِهَا الْحَبِيبُ) إلا نقشة من نقشاته فيه . وفي شوقياته قصائد مختلفة عارض بها أبا تمام . أما البحرئى فكان يعشق موسيقاه واتخذته في كثير من شعره « إبرة البوصلة » التي توجهه يمينا وشمالا ، وهو يضرب على قيثارته وخاصة حين يصف مواكب

الحديوى^(١)، وحين يقف على رسوم القصور والأطلال ، وهو نفسه يعلن ذلك في مقدمته لقصيدته السينية التي وصف فيها قصر الحمراء بغرناطة ، وبكى الحضارة الأندلسية ، يقول :

« وكان البحترى ، رحمه الله ، رفيق في هذا الترحال ، وسميرى في الرّحال ، والأحوال تصلح على الرجال ، كل رجل لحال ، فإنه أبلغ من حلتى الأثر ، وحيّا الحَجَر ، ونشر الحبر ، وحشر العِبر ، ومن قام في مأتم على الدول الكُبر ، والملوك البهاليل الغُرر . وتكفّل لكسرى بديوانه ، حتى زال عن الأرض إلى ديوانه . وسينيته المشهورة في وصفه ، ليست دونه وهو تحت كسرى في رَصّه ورصفه ، وهى تريك حُسْن قيام الشعر على الآثار ، وكيف تتجدد الديار في بيوته بعد الاندثار . . . وهذه السينية هى التى يقول في مطلعها :

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يَدْنُسُ نَفْسِي وَتَرَفَّعْتُ عَنْ نَدَى كُلِّ جَبَسٍ

والتي اتفقوا على أن البديع الفرد من أبياتها قوله :

والمنايا موائل وأنوشِر وأن يُزجى الجيوش تحت الدُّرُفَسِ^(٢)

فكنتُ كلما وقفت بحجر ، أو أطفئت بأثر ، تمثلت بأبياتها ، واسترحت من موائل العبر إلى آياتها ، وأنشدت فيما بينى وبين نفسى :

وعظ البحترى إيوان كسرى وشفّتنى القصورُ من عبد شمسٍ

ثم جعلتُ أروض القول على هذا الروى ، وأعالجه على هذا الوزن ، حتى نظمت هذه القافية المهلهلة ، وأتممت هذه الكلمة الريضة .

وهذه الإشادة ببلاغة البحترى ليست مجرد لعب بالألفاظ ، فالبحترى يقع من شعر شوقى لا فى هذه السينية وحدها بل فى قصائده كلها موقع مفاتيح « البيان » ممن يضرب عليها ، فهو موسيقار اللغة العربية فى أزهى عصورها أى العصر العباسى ، فبديهي أن يعكف عليه موسيقارنا الجديد ،

(١) شوقى لسنكيب أرسلان ص ١٤٠ . (٢) يزجى : يدفع . الدرفس : الراية الكبيرة .

وأن يستمد من سموه الموسيقى ومن نغماته وألحانه وأنصاف نغمات وألحانه، وطريقته في الخلقة بالصوت والشدة والارتفاع به والانخفاض والتحليل فيه والتركيب، حتى تستوى له موسيقاه بألفاظها وحركاتها ورنينها وتموجاتها.

وكان شوقي موكّلاً بشعراء العربية الممتازين في موسيقاهم جميعاً، فهو يتعقبهم، يريد أن يشبع أذنه من أصواتهم وما استخرجوه من ألحان واعتصروه من أنغام، فيوماً مع البحري، ويوماً مع ابن الرومي ويوماً مع مهيار أو الشريف الرضي. ويخيل إلى الإنسان أنه لم يبق لحن أو لم تبق قصيدة في العربية إلا وشدّ رحاله ليستمع إليها. ولا يكتفى بذلك غالباً، بل ما يزال يشحذ خياله وقيارته ليعارض هذا اللحن أو تلك القصيدة. ومن أجل ذلك كثرت المعارضات في شوقياته، فتارة يعارض ابن زيدن في نونيته، وتارة يعارض البوصيري في بردته، وتارة يعارض الحصري في داليته. ويقف كثير من المعاصرين عند هذه المعارضات، ويحاولون أن يتبينوا سرقات شوقي، وما أخذ لفظه من أبيات الأصل أو معناه، وما نجح فيه وما أخفق. وفي رأينا أن هذه أحكام جزئية لا تُغنى النقْد ولا الذوق شيئاً، فهم يحكمون في غير حكومة، ويخاصمون في غير خصومة، فقد سلّم لهم الشاعر سلاحه، واعترف أنه يعارض، وأنه ينقل ويقلد، وكان أولى أن يقفوا عند ابتكاراته، وعند المقاطع الجديدة التي يدخلها في معارضاته، حتى يسبق ويجلّي على أقرانه. وإن من يقرن نونية ابن زيدون في ولادة إلى نونية شوقي :

يا نائحَ الطَّلحِ أشباهُ عوادينا نَشَجَى لَوادِيكَ أُمَ نَأْسَى لَوادِيَنَا

يستطيع أن يلاحظ أن نونية ابن زيدون كلها لوعة وحرقة وشكوى من البين والأعداء والزمن معاتباً ولادة في تضاعيف ذلك وأثنائه. أما شوقي فاستهل قصيدته بمناجاة طائر حزين يرسل شجنوه بوادي الطَّلح في ضاحية إشبيلية، وكأنه يعبر عن حزنه ولوعته. واسترسل في مناجاته، ثم عطف على أحزانه وفراقه لوطنه، ونظر إلى رسوم الحضارة العربية في الأندلس، ثم تذكر بلده

وملاعبه فيه ، وخاطب البرق واستهداه التحية إلى منازل النيل ، وتحسّس رائحة
وطنه في الريح والنسيم وتخيّلها كقميص يوسف الذي ألقى على وجه يعقوب ،
فارتدّ إليه بصره حين وجد فيه ريح ابنه ، ووقف يعبر عن حنينه وشوقه لوطنه ،
وكأنما اكتحلت عيناه ، حين جرى على لسانه ، بنوره ، فذهب يشيد بأعجاده ،
ويتغنّى بأهرامه ، وبأرض أبوته وميلاده .

وقد يكون شوقي بَعْدَ في معارضة ابن زيدون عن الأصل ، ولكن لرجع
إلى سينية البحري التي يقول فيها « كنت كلما وقفت بحجر ، أو أطففت بأثر ،
تمثلت بأبياتها » فإنه حقاً نقل عنها واحتذى على مثال أبياتها ، ولكنه انفرد
مع ذلك بشخصيته وحنينه فيها إلى وطنه وأيضاً في استرسالاته فيها وحديثه
عن آثار بلاده، إذ يقول في الأهرام وأبي الهول :

وكانَّ الأهرامَ	مِيزانُ فرعو	ن بيومٍ على الجبابر نخس
أو قناطرُهُ	تأنقُ فيها	ألفُ جابٍ وألف صاحبِ مكس ^(١)
روعةٌ في الضحى	ملاعبُ جنّ	حين يغشى اللّجى حماها ويغشى
ورمينُ الرمال	أفطسُ إلا	أنه صنّعُ جنّةٍ غيرِ فطسٍ
تتجلّى حقيقةُ	الناسِ فيه	سبّعُ الخلقِ في أساريرِ إنسي
لعبَ الدهرُ في ثراهُ	صبيّاً	والليالي كواعباً غيرِ عُنسٍ ^(٢)
ركبتُ صيْدُ	المقاديرِ عيني	لنقدٍ ومِخلَبِيهِ لفرسٍ ^(٣)
فأصابَتْ به	الممالكُ كسرى	وهرقلاً والعبقريُّ الفرنسي

وتحولت القصيدة إلى ملحمة يتحدث فيها عن الدول تدول والسعود تتحول
نحوساً ، ثم يفيض في الحديث عن الأندلس العربية وقرطبة ودرّة تاجها الكبيرة :
عبد الرحمن الناصر ، وجيوشه وخطيبه منذرين مبعيد ، وما شاد العرب هناك من

(١) جاب : جامع الخراج . مكس : ضريبة (٢) عنس : جمع عانس . (٣) فرس : افتراس .

علم وعمائر ، ثم خرج إلى وصف قصر الحمراء بغرناطة وصفاً هو آية في الروعة والجمال ، يقول فيه متحدثاً عن أطلالها وعن ماضيها في عهد بني الأحمر ملوكها ، وما آلت إليه من بلى بعد عمران :

مشت الحادثاتُ في غُرفِ الحمه راء مشى النعى في دار عُرْسِ
هتكتُ عزَّةَ الحجابِ وفُضتُ سُدَّةَ البابِ من سميرٍ وأنسِ
عرصاتُ تخلَّتِ الخيلُ عنها واستراحتُ من احترايسِ وعَسِ
ومغانٍ على اللياليِ وضاءِ لم تجذ للعشيِّ تكرارَ مَسِ
لا ترى غيرَ وافدين على التا ريخ ساعين في خشوعٍ ونكسِ
نَقَلُوا الطَّرْفَ في نضارةِ آسِ من نقوشِ وفي عَصَاةِ وَرْسِ^(١)
وقبابٍ من لازوردٍ وتبرٍ كالرُّبى الشمُّ بين ظلٍّ وشمسِ
وخطوطٍ^(٢) تكفَّلت للمعاني ولألفاظها بأزَيْنِ لبسِ
وترى مجلسَ^(٣) السُّباعِ خلا مقفرَ القاعِ من ظباءٍ وخُنسِ
لا الثريَّ^(٤) ولا جوارى الثريا يتنزَّلْنَ فيه أقمارَ إانسِ
مرمرٌ قامتِ الأسودُ عليه كَلَّةَ الظُّفْرِ لَيِّنَاتِ المَجْسِ
تنثر الماءَ في الحياضِ جُماناً يتنزَّى على ترائبِ مُلسِ
آخرَ العهدِ بالجزيرةِ كانت بعد عَرَكَ من الزمانِ وضرسِ
فتراها تقول : زايةُ جيشِ بادَ بالأمسِ بين أمرٍ وحَسِ^(٥)

أليس من الظلم لمثل هذا الشاعر أن تقاس معارضاته للشعراء بأنه لم يلحق

(١) الآس: زهر أبيض. الورس: زهر أحمر.

(٢) يريد بالخطوط الأبيات المكتوبة في السقوف وعلى الحوائط.

(٣) مجلس السباع: غرفة في القصر بها حوض تحيط به تماثيل سبعة من السباع، تنج الماء

من أفواهها. (٤) يريد بالثريا سيدة القصر في عصر بني الأحمر. (٥) الحس: القتل.

بهم في بيت كذا ، وأنه قصر في بيت كذا ، ولا يُنظر إلى تحليقاته وابتكاراته ، ومراكز تفوقه ، وكأنه السهم المصمى دائماً لأقرانه ، ولترك أبياته في الأهرام وأبي الهول ونظر في هذه الأبيات الخاصة بالحمراء ، فقد استطاع أن ينقلها تحت أبصارنا ، وأن يجسّمها حسياً ومعنوياً ، في صورتها وفي تاريخها ، تجسّياً قوياً بارزاً . ولم يلبث خياله ، على عادته ، أن تألق ، فإذا به يفاجئنا بتصوره للقصر كأنه راية الجيش العربي المهزم ، خلفها بالأمس القريب بين أسراه وقتلاه .

وشوقى دائماً يتزع هذا المتزع في معارضاته للشعراء ، فهو يقلد أعمالهم الكبرى ، يريد أن يظهر مقدرته وتفوقه ، إذ يتلقى عنهم ، ويتفاعل معهم ، ثم يبرزهم ويخلفهم وراءه . وإذا كان هناك من ظلوا يدعون عجزه وقصوره في اللحاق بهم من مثل الشيخ أحمد الإسكندري إذ يقول : « والحق أن المباراة التي عقدها بين نفسه والفحول من الشعراء قد انجلت عن أن السابق في الزمن ما زال سابقاً في الشعر »^(١) فإن هناك من آمنوا بتجليته وتبريزه دائماً من مثل خليل مطران الذي يقول : « إنه يكلف أحياناً بمعارضة المتقدمين ، ولا يندر عليه أن يبرزهم ، لا يجهد فكره ، ولا يكده ، في معنى أو مبنى . فأما المعنى فيجيشه على مرامه أو على أبعد من مرامه ، ولا ينضب عنده ، لأنه يستخلصه من عقل فوار الذكاء ومعارف جامعة إلى أفانين الآداب في لغات الإفرنج والعرب فلسفة الحقوق وحقائق التاريخ وغرائب السير التي يحفظ منها غير يسير ، إلى مشاركات علمية ، وتنبيهات فنية ، استفادها من مطالعته في صنوف الكتب ، واتخذها من ملحوظاته ومسموعاته في جولاته بين بلاد الشرق والغرب . وأما المبنى فله فيه أذواق متعددة بتعدد مقامات القول ، ترى فيه من نسج البحري ومن صياغة أبي تمام ، ومن وثبات المتنبي ، ومن مفاجآت الشريف الرضي ، ومن مسلسلات مهيار . وفي المجموع تجد صفة عامة للنظم ، وهي أنه من نظم شوقي ، ذلك شعر العبقرية والتفوق »^(٢).

(١) ذكرى الشاعرين ص ٣١٨

(٢) مختارات المنفلوطي ص ٦٨ .

فعارضات شوقى لم تَجُنْ عليه، ولم تَرْمِه بعيداً عن إحراز قَصَب السبق، بل على العكس كان يذهب صُعداً فيها، وقلما أَسَفَ أو أكَدَى . وهى فى الواقع ليست أكثر من نقط ارتكاز تدلنا على أن الشاعر عُنَى عناية شديدة بدرس الشعر وعيونه التى سبقتة . وهو درس انتهى به إلى فهم أسرار الصنعة ومعرفة أصولها معرفة جعلت النصر حليفه فى أكثر مبارياته إن لم يكن فيها جميعاً ، فقد تلقن أصول الصياغة العربية فى الشعر ، ولم تعد هناك كلمة شاعرية أو لفظة موسيقية لم يعرفها شوقى ، فقد أحاط علماً بكل القوالب الصوتية .

ومعنى ذلك كله أن من يدرسون التيار القديم عند شوقى ينبغى أن لا يقصروه على معارضاته ، فذلك تقليد كان يعلنه ولم يكن يخفيه ، وإنما ينبغى أن يوسّعوه بحيث يضم شعره جميعه ، ففيه كله آثار هذا التيار ، تجرى فيه مياهه فواره ، بل تجرى فيه ألحانه وأنغامه . وما شوقى فى قوالبه وصياغاته إلا ضارب ماهر يضرب على القيثارة العربية ، فيعتمر منها خير أصواتها وتموجاتها واهترزازاتها . وإذا كنا قد لاحظنا تفوقه فى معارضاته ولا حظ ذلك خليل مطران فإن مصطفى صادق الرافعى لاحظ أيضاً تفوقه فى بعض المعانى التى قلّد فيها جماعة ممتازة من الشعراء السابقين ، يقول : « من معانى شوقى السائرة :

لك نُصَحى وما عليك جِدالى آفةُ النصيحِ أن يكون جدالا

وكرره فى قصيدة أخرى ، فقال :

آفةُ النصيحِ أن يكون جدالا وأذىُ النصيحِ أن يكون جهارا

والبيتان من شعر صباه ، وهما من قول ابن الرومى :

وفى النصيحِ خيرٌ من نصيحِ موادعٍ ولا خيرَ فيه من نصيحِ مؤائبٍ

فصحح شوقى المعنى ، وأبدل المؤيبة بالمجدال ، وذلك هو الذى عجز

عنه ابن الرومى . ومن إبداعه فى قصيدته « صدى الحرب » يصف هزيمة

اليونان :

يكادون من دُغْرِ تفرُّ ديارهم وتنجو الرّوآسى لو حواهنّ مَشْعَبُ^(١)
يكادُ الثّرى من تحتهم يَلِجُ الثّرى ويقضم بعض الأرض بعضاً ويقضب^(٢)

وهذا خيال بديع في الغاية ، جعل هزيمتهم كأنها ليست من هول الترك ، بل من هول القيامة ، وهو مع ذلك مولّد من قول أبي تمام في وصف كرم ممدوحه أبي دُلَف :

تكاد مغانيه تَهْشُ عِراضها فتركبُ من شوقٍ إلى كل راكب

فقاس شاعرنا على ذلك ، وإذا كادت الدار تركب إلى الراكب إليها من فرحها ، فهي تكاد تفرُّ من المنهزم من ذعرها ، ولكن شوقي بنى فأحكم ، وسما على أبي تمام بالزيادة التي جاء بها في البيت الثاني . ومن أحسن شعره في الغزل :

حَوّتِ الجمالَ فلو ذهبَتْ تزيدها في الوهم حسناً ما استطعتْ مزيدا

وهو من قول القائل :

ذات حُسْنٍ لو استزادت من الحُسْنِ إليها لما أصابتْ مزيدا

غير أن شوقي قال : « لو ذهبَتْ تزيدها في الوهم » ، والشاعر قال : « لو استزادت » هي ، فلو خلا بيت شوقي من كلمة « في الوهم » لما كان شيئاً ، ولكن هذه الكلمة حققت فيه المعنى الذي تقوم عليه كل فلسفة الجمال ، فإن جمال الحبيب ليس شيئاً إلا المعاني التي هي في وهم محبه ، فالزيادة تكون من الوهم ، وهو بطبيعته لا ينتهى ، فإذا لم تبق فيه زيادة في الحسن فما بعد ذلك حسن ومما ينتم ذلك البيت قول شوقي في قصيدة النفس :

يا دُمِيَّةُ لا يُسْتَزَادُ جمالها زِيدِيهِ حُسْنِ المحسنِ المتبرِّع

وهذا المعنى يقع من نفسى موقفاً ، وله من إعجابي محل ، فهذه الزيادة

(٢) يقضم : يأكل ، يقضب : يقطع

(١) المشب : الطريق

التي فيه كزيادة العمر لو أمكنت ، وهي في موضعها - كما ينقطع الحظ ثم يتصل ،
وكما يستحيل الأمل ثم يتفق ويسهل . وقد علمت مأخذ الشطر الأول ، أما
الثاني فهو من قول ابن الرومي :

يا حسن الوجه لقد شئتُهُ فاضمُّمُ إلى حسنك إحسانا

وفي القصيدة التي رثى بها (ثروت) ، وهي من أحسن شعره ، تجد
من أبياتها هذا البيت النادر :

وقد يموت كثيرٌ لا تُحِسُّهُمُ كأنهم من هوان الخطبِ ما وُجدوا

وشوقي يعارض بهذه القصيدة أبا خالد بن محمد المهلبى في داليتة التي
رثى بها المتوكل ، وكان المهلبى حاضراً قتله هو والبحترى ، فرثاه كل منهما
بقصيدة قالوا إنها من أجود ما قيل في معناها ، وبيت شوقي مأخوذ من قول المهلبى :

إنا فقدناك حتى لا اصطبارَ لنا وماتَ قبلك أقوامٌ فما فُقدُوا

أى لم يحس موتهم أحد ، ولكن البيت غير مستقيم ، لأن الذى يموت
فلا يفقد هو الخالد الذى كأنه لم يمت ، فاستخرج شوقي المعنى الصحيح ،
وجعل العدم الذى هو آخر الوجود فى الناس أول الوجود ووسطه وآخره فى هؤلاء
الذين هانوا على الحياة ، فوجدوا وماتوا ، كأنهم ماتوا وما وجدوا^(١) .

ولأننا نقلنا هذا الفصل من كلام مصطفى صادق الرافعى لندل على أن
تقليد شوقي لم يكن يعنى التخلف ، وإنما كان يعنى التفوق ، فما يزال يحرر
فى المعنى ويولد فى الفكرة حتى يستخرج الدرة البتيمة . فتقليد شوقي ليس
معناه العفن ، وإنما معناه القدرة على الخلق والإبداع ، فما يزال بالمعنى
أو بالفكرة حتى يحولها إلى ملكه ، وحتى يضرب عليها طابعه ، وما يزال يتخذ
من صياغة الشعراء صياغة جديدة له ، منهم ، وليست ملكهم ، وإنما هى
له ومن صنعه . لا يجور بها على القوالب والأصول والأوضاع القديمة ، ومع

(١) ذكرى الشاعرين ص ٤٨٢ وما بعدها .

ذلك فهو صاحبها ، وهى ذات كيان حى ، أو هى ذات عالم مستقل بشوقى وألحانه وما يشدو من أنغامه .

وهذا هو التقليد الحى ، فهو ليس تحجراً ولا جموداً وتعفنأ ، وإنما هو تغلغل وتعمق فى التقاليد الفنية الموروثة ، حتى لا يضرب الشاعر فى متاهات الفن ، وحتى لا يفضل طريق الشعراء النوايغ الذى سلكوه أمامه فى لغته ، فيجربى فى نفس الدروب على هدى سابقه ، ثم يحاول أن يتدع المثال النادر ، بعد أن يكون قد تعرف تعرفاً تاماً كاملاً على كل ما صاغه أسلافه ، إذ رآه رؤية صحيحة ، فى أعظم ما يكون من النور والضياء .

وقديماً قالوا إن البحرى يجرى على عمود الشعر العربى ، يقصدون أن هذا الشعر هيئة خاصة فى تراكيبه وصياغاته ، وأن البحرى قد ارتسمت هذه الهيئة فى ذهنه ، وصدر عنها فى شعره ، كما يقصدون فى الوقت نفسه أن موسيقاه صافية ليس فيها عقد الثقافة والفلسفة التى عاصرتة . ونستطيع على هذا القياس مع شىء من الفارق أن نقول إن شوقى يجرى على عمود الشعر العربى ، فقد أوتى من علمه بصياغاته وتآليفه ما لم يؤته شاعر منذ البحرى .

والطريف أنه التزم هذا العمود مع أنه جدد كثيراً فى معانى الشعر ، بل أدخل موضوعات جديدة ، ولكنه استطاع أن يقابل بين العاملين وأن يؤلف بينهما تأليف شاعر صناع ، يعرف كيف يحكم أصواته ، وكيف يضبط دذبذباتها وتموجاتها ضبطاً دقيقاً ، فإذا الجديد لا يحور على الصياغة ، بل يندمج فيها ، حتى يصبح من الصعب تمييزه .

على كل حال شوقى هو بحرئى شعرنا الحديث ، ولكن ينبغى أن لا نفهم من ذلك أنه أكبر شاعر عربى يرتبط به ، فإن الأواصر بينه وبين المتنبى أقوى وثاقاً وأشد التحاماً . وهذا بىّن فى مقدمته لشوقياته ، التى أشاد فيها بالمتنبى إشادة رائعة . حقاً إنه أشاد أيضاً بأبى العلاء ، ولكن أثره فى شوقياته غير بارز ، وربما كان مرجع ذلك تباين نفسية الشاعرين ، فقد كان أبو العلاء متشائماً تشائماً شديداً ، ولم يعرف شوقى التشاؤم فى حياته إلا فترة قليلة فى الأندلس ،

على أنها لم تلمس نفسه لمساً قوياً . وكان أبو العلاء ساخطاً على الحياة والسياسة والسياسيين ، كما كان ساخطاً على علماء الدين ، وكل ذلك كان بعيداً عن أن يمسَّ شوقى أو يؤثر فيه ، فقد كانت حياته تجرى من منحدرات بعيدة عن مثل هذا السخط وما يُطوى فيه من آراء فلسفية .

من أجل ذلك انحرف شوقى عن طريق أبى العلاء ، ولم يتأثر بفلسفته ولا بتأملاته الحزينة فى الكون والحياة ولا بآرائه المظلمة فى المجتمع والناس ، فكل ذلك كان خارجاً عن دائرة نفسه ودائرة بيئته ، وليس فى شعره منه إلا مسَّ رفیق من بعيد ، وإلا بعض صياغات قليلة كأن يقول أبو العلاء :

للمليك المذكَّراتُ عبيدٌ وكذلك المونثاتُ إماءُ

فينسج شوقى على منواله ، ويقول :

لعلاك المذكَّراتُ عبيدٌ خضعُ والمونثاتُ إماءُ

أما المتنبي فهو القطب الذى كان يدور حوله شعره ، والذى كان يرنو إليه فى صناعته صباح مساء ، فيخطف بصره سناه ، ويقيده به ، ويشده بأسباب متينة . ولاحظ ذلك كلُّ من كتبوا عن شوقى وقارنوا بينه وبين الشعراء السابقين ، وإنما دفعهم إلى ذلك كثرة حكمه التى يصفها فى قصائده صفوفاً متلاحقة مقلداً فى ذلك للمتنبي ، ومحتدياً بأمثلته ، وإنه ليقول :

والشعرُ ما لم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمةً فهو تقطيعٌ وأوزانُ

ويلاحظ شكيب أرسلان بجانب هذا الضرب من التقليد للمتنبي ضرباً آخر هو تشبهه به فى تعقيد كلامه^(١) ، وهى ملاحظة صحيحة ، لأن أسلوب شوقى قد يغمض بسبب ارتباك الصياغة واضطراب الضمائر فيها ، أو بسبب خفاء الصورة والاستعارة والكناية . ومردُّ ذلك ازدحامُ أبياته أحياناً بالمعانى .

(١) شوقى لشكيب أرسلان ص ٨٩

وفي رأينا أن المشابهة بين الشاعرين أعمق من ذلك، فقد اتخذ شوقي المتنبي مثله الأعلى، وجاراه، فطلب أميراً يمدحه، حتى يكون له كما كان سيف الدولة للمتنبي، وكأن المتنبي هو الذي جرّه إلى شعر المديح بخطامه، فأدخله في ميادينه، واستمر يحنّجّل فيها، لا يستطيع خلاصاً ولا انفكاكاً.

وليس هذا فحسب، فقد رأى الشعراء والناس يجمعون على أنه صاحب المعجزات في الشعر، فحاول أن يفهم هذه المعجزات، وأن يعرف طراز بنائها، حتى يضرب شعره أو يشيده على مثاله، ونظر فوجده يقسم كثيراً من قصائده إلى مقاطع، يقف فيها لينثر حكمه وأفكاره، ومواعظه، ونقده للمجتمع، فقلده في ذلك كله.

شوقي إذن يصوغ قصائده على طراز صياغة المتنبي، فالشكل العام لبناء قصائده بما فيها من حِكَمٍ ومثالية أخلاقية وُضِعَ وضعاً على أصول الرسم الهندسي الذي خططه المتنبي للقصيدة العربية. والتشابه بين الشاعرين أعمق من الارتباط بالحكم، بل هو ارتباط في البناء كله، بل هو ارتباط أيضاً في النفسية. فقد عاش شوقي بصورة غيره، ولم يكن من الضروري أن يؤمن بما يصوّره، وخاصة حين كان يعيش في القصر خاضعاً لصاحبه في كل ما يأتي ويدع، وكذلك كان المتنبي فإنه مدح كافوراً وغير كافور وهو لا يؤمن به وذكر كثيراً من الأفكار في شعره ودعا إليها كدعوته لعدم التناسل، ولم يطبق الدعوة على نفسه ولا حاول أن يعتنقها^(١). ومع ذلك كان المتنبي مجوداً في مديحه لكافور وغيره وفي صياغته لمثل هذه الدعوة، إذ كان يتقن تصوير ما لا يعتقد. وعلى هذه الشاكلة كان شوقي، ولذلك يكون من الخطأ أن يلزمه بعض النقاد أن تكون حِكْمَتُهُ وأخلاقِيَّتُهُ التي يدعو إليها في شعره بنت الحس والتجربة، فذلك لا يضير شوقي كما أنه لا يضير المتنبي، فيكفي أن يكون الشاعر ماهراً بارعاً في تصوير ما يقوله، وما يستمده من غيره، فيجري على لسانه بلاغة وكلمة جامعة تذيب وتدور على ألسنة الناس.

(١) انظر كتابنا «الفن ومذاهبه في الشعر العربي» - الطبعة العاشرة - دار المعارف - ص ٣٤٥

على كل حال استطاع شوقي أن يتفاعل مع الشعراء السابقين وعلى رأسهم المتنبي والبحتري وأن يكون لنفسه موسيقى ساحرة تعتمد على صياغة عربية أصيلة . ومن هنا استحوذ على قلوب العرب جميعاً في مشارق الأرض ومغاربها ، لأنه ضرب على أوتار قيثارتهم ، فأحسن الضرب إلى أبعد حد . لم يحرف في القيثارة ولم يحرف في الصياغة ، بل أتى عليهما ، واستغلها خير الاستغلال.

٤

تيار جديد

والتيار القديم السابق في شعر شوقي كان يقابله ويمجى موازياً له تيار جديد ، فقد تثقف بالثقافة الأوروبية ، ودرس الحقوق ، واطلع على الآداب الفرنسية ، واختلف إلى المسارح التمثيلية والغنائية في باريس وإلى «مقهى داركور» حيث كانه يجلس الشاعر الرمزي فرلين^(١) ، ورأى تحت عينه حركات التجديد بين الشعراء الفرنسيين ، وقرأ في آثارهم ، ورآهم لا يصبون شعرهم في قالب المديح كما يصنع شعراء العرب ، فاتهم اتجاهه وعمله ، وفكر أن يَطلق شعره من عقاله ، وأن يجرى في إثرهم ، مفيداً مما يقرأه أليكسندر هيجو ولا مرتين ودى موسيه وأضرابهم من نوابغ الشعراء . وعبر عن اضطرابه إزاء ما رأى من آداب القوم ورغبته في التجديد تعبيراً واضحاً في مقدمته لشوقياته ، إذ يقول :

« إن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجلُّ عنها ، ويتبرأ الشعراء منها ، ألا إن هناك ملكاً كبيراً ما خلُقوا إلا ليتغنوا بمدحه ، ويتفننوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل نصيب . وهذا الملك هو الكون ، فالشاعر من وقف بين الثرى والثرى ، يقلب إحدى عينيه في الذر ، ويجيل أخرى في الذرى ، يأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجباد وينطقه ،

(١) أبي شوق ص ١٠٧ .

ويقف على النبات وقفة الطلّ ، ويمرُّ بالعراء مرور الوَبْل ، فهناك يفسح له مجال التخيل ، ويتسع له مكان القول . . . أو لم يكن من الغَبْن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبي مثلاً حياته التي بلغ فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت عن نحو مائتي صحيفة من الشعر ، تسعة أعشارها لممدوحيه ، والعشر الباقي هو الحكمة والوصف للناس . هنا يسأل سائل : وما بالك تنهى عن خلق وتأتى مثله ؟ فأجيب بأنى قرعت أبواب الشعر ، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامي غير دواوين للموتى ، لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء ، والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً في مقام عال ، ولا يرون غير شاعر الحديوى صاحب المقام الأسمى في البلاد ، فما زلت أتمنى هذه المنزلة ، وأسمو إليها على درج الإخلاص في حب صناعتي ، وإتقانها بقدر الإمكان ، وصوّتها عن الابتذال ، حتى وفّقت بفضل الله إليها ، ثم طلبت العلم في أوروبا ، فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه ، وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تُحدّ ولا تنفد . وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادتها كالأفعوان ، لا يطاق لقاءه ويؤخذ من خلف بأطراف البَنان ، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا مملوءة من جديد المعاني وحديث الأساليب بقدر الإمكان ، إلى أن رفعت إلى الحديوى السابق قصيدتي التي أقول في مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناء والغواني يَغْرُهُنَّ الشناء

وكانت المدائح الحديوية تُنشرُ يومئذ في الجريدة الرسمية ، وكان يحرّر هذه أستاذى الشيخ عبد الكريم سلمان ، فدفعت القصيدة إليه . وطُلب منه أن يُسقط الغزل وينشر المدح ، فودَّ الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل ، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر ، فلما بلغنى الخبر لم يزدنى علماً بأن احتراسى من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله ، وأن الزلل معى إذا أنا استعجلت . ثم نظمت روائتى « على بك أو فيما هى دولة الممالك »

معتمداً في وضع حوادثها على أقوال الثقاة من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا .
وبعثت بها قبل التمثيل بالطبع إلى المرحوم رشدي (باشا) ليعرضها على الخديوي
السابق ، فوردني منه كتاب باللغة الفرنسية ، يقول في خلاله : (أما روايتك
فقد تفكه الجنب العالي بقراءتها ، وناقشني في مواضع منها وناقشته ، وهو
يدعوك بالمزيد من النجاح ، ويجب أن لا تشغلك دروس الحقوق التي يمكنك
تحصيلها وأنت في بيتك بمصر عن التمتع من معالم المدينة القائمة أمامك ، وأن
تأتينا من مدينة النور « باريز » بقبس تستضيء به الآداب العربية) . . .
وترجمت القصيدة المسماة بالبحيرة من نظم « لامرتين » وهي من آيات الفصاحة
الفرنساوية ، ثم أرسلتها إلى الباشا المشار إليه في كرّاس وبعض كراس ، ليُطْلَع
الجناب الخديوي عليها . وإذا كنت لاأخذ لشعري مسودات رجوت أني أجدها
عنده بعد العودة إلى مصر ، ثم عدت دون ذلك عواد . وجربت خاطري في
نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير ، وفي هذه المجموعة شيء
من ذلك » .

ويستطرد شوقي إلى حادثة وقعت بلحول سيمون فقيدها فرنسا وفيلسوفها
المشهور كما يقول . وإذا أخذنا نعيد النظر في هذا الفصل من مقدمة الشوقيات
وجدنا شوقي يُنْشِئُ باللائمة على شعراء المديح ، حتى المتنبي نفسه ، ومع ذلك
فقد مضى ينظم فيه . فلم تكن هذه التزعة إلى الحديد الذي يتحدث عنه
صادقة كل الصدق ، بل لعل كثيراً منها كان أوهاماً ، ولم يكن أكثر من
إعجاب شاعر اطلع على آداب أمة وأشعارها فراعته كثرة أنواعها ، ولم يجد
للمديح حيزاً واضحاً فيها ، فأخذ ينعي على شعراء العرب أن يجعلوه كل همهم
ووكدهم ، فضيّقوا بذلك عليهم واسعاً من الكون والحياة . ومع ذلك
لم يخرج عليهم ولم يَشْرُ إلا ثورة على الورق كما يقولون ، فقد بقي ينظم في
المديح ، حتى إذا أغفلوا قصيدة له بسبب غزلها عاد يظن أن في العجلة
بالتجديد الندامة !

ونظم شوقي رواية « على بك الكبير » حينئذ ، وأرسلها إلى الخديوي يستأذنه

فى إخراجها ، ويرى رأيه فيها ، كأنه لا يستطيع أن يقف بقدميه فى هذه الأرض الحديدية ، إلا أن يعود فيستشير سيده . وعلى نحو ما استشاره فى روايته استشاره فى ترجمته قصيدة البحيرة للامرتين ، يريد أن تحوز قبوله .

وهذا الحديد الذى لا يقوم بنفسه ، وإنما لا بد أن يقيمه سيد شوقى ، كان مقضياً عليه منذ أول الأمر بالحمود فى نفس صاحبه ، فتبّاره لم يكن حادثاً ولا عنيفاً ، وإنما كان حادثاً هدوءاً يُخشى عليه من التلاشى . حقاً كل ما يمكن أن يقال إنه أخذ يتجسّر فى باطن شعره وداخل فنه، ولكن مجراه لم يتسع . ونفس رواية على بك الكبير أعاد شوقى بعد سنة ١٩٣٠ تأليفها حين عُنى عناية صادقة بالفن المسرحى ، وفى ذلك دليل على أنها لم تكن محكمة من حيث الإخراج التمثيلى .

فشوقى اقتنع بأن هناك جديداً ينبغى أن يتأثر به شعراء العربية ، ولكنه لم يدرس هذا الحديد دراسة دقيقة ، ولذلك يبدو فى هذا الفصل الذى نقلناه عنه حائراً أكثر منه مجدداً صاحب منهج مرسوم . هو يقول إن وراء أفقنا عالماً من الآداب ينبغى أن نفيد منه ، ولكن ما خطوط هذا العالم وما حدوده ؟ وماذا يريد شوقى أن ينقله منه ؟ كل ذلك يبدو غامضاً ، وإن حاول صنع رواية على بك الكبير وإن ترجم قصيدة البحيرة للامرتين ، وإن اطلع على آثار فيكتور هيجو وألفريد دى موسيه وغيرهما من الفرنسيين .

حقاً أخذ يقلد قصص لافونتين ، وكان محمد عثمان جلال قد نقل هذا القصص إلى الرجز العامى ، ولقى رواجاً فيما يظهر ، فأخذ شوقى يقلده ، فصنع قصصاً على ألسنة الطير والحيوان، ليجد فيها الأطفال موعظة . ومن قديم ترجم ابن المقفع كليله ودمنة إلى العربية ، وعُرف هذا الأسلوب من لغة الحيوان والطير بين العرب ، فذهب شوقى يصنع قصصاً من هذا النوع الذى وجده عند لافونتين ، والذى أحس بأنه لا ينبو على ذوق معاصريه ، بل لقد كان يقرأه على أحداث المصريين ليروا رأيهم فيه ، فلما وجدهم يأنسون إليه استمر فى صنعه . ومن أمثله فيه ما أجراه على لسان القُبيرة وابنها ، إذ يقول :

رَأَيْتُ فِي بَعْضِ الرِّيَاضِ قُبْرَةَ تُطِيرُ ابْنَهَا بِأَعْلَى الشَّجَرَةِ
 وَهِيَ تَقُولُ يَا جَمَالَ الْعُشِّ لَا تَعْتَمِدْ عَلَى الْجَنَاحِ الْهَشِّ
 وَقِفْ عَلَى عَوْدٍ بِجَنْبِ عَوْدِي وَافْعَلْ كَمَا أَفْعَلُ فِي الصُّعُودِ
 فَانْتَقَلْتُ مِنْ فَنَنِ إِلَى فَنَنْ وَجَعَلْتُ لِكُلِّ نَقْلَةٍ زَمَنْ
 كَيْ يَسْتَرِيحَ الْفَرَخُ فِي الْأَثْنَاءِ فَلَا يَمْلُ ثَقُلَ الْهَوَاءِ
 لَكِنَّهُ قَدْ خَالَفَ الْإِشَارَةَ لَمَّا أَرَادَ يُظْهِرَ الشُّطَارَةَ
 وَطَارَ فِي الْقَضَاءِ حَتَّى ارْتَفَعَا فَخَانَهُ جَنَاحُهُ فَوْقَمَا
 فَانْكَسَرَتْ فِي الْحَالِ رُكْبَتَاهُ وَلَمْ يَنْلُ مِنَ الْعَلَا مَنَاهُ
 وَلَوْ تَأَنَّى نَالَ مَا تَمْنَى وَعَاشَ طَوْلَ عَمْرِهِ مُهْنَى
 لِكُلِّ شَيْءٍ فِي الْحَيَاةِ وَقْتُهُ وَغَايَةُ الْمُسْتَعْجِلِينَ قَوْتُهُ

وهو قصص على هذا النحو الخفيف ، لا فلسفة فيه ولا عمق في
 أفكاره ، هو قصص صناعه كما يقول للناشئة . وهو دليل واضح على
 أن الشاعر يكتب من تجديده بأقرب الأشياء وأسهلها منالا ، فشوقي
 لا يتعب نفسه ولا يشقيها في سبيل الحديد الذي يريده ، فهو على حد
 قوله ، يأخذه من خلف بأطراف بنانه ، فلا يجدد تجديداً صريحاً واضحاً ،
 بل هو يخشى العجلة والسرعة . وقد ترجم وهو في فرنسا كما ذكر آنفاً قصيدة
 البحيرة للامرتين ، ونبحث في الجزء الأول من شوقياته الذي نشره سنة ١٨٩٨
 أي بعد عودته من فرنسا بست سنوات عن قصيدة أخرى كبيرة للامرتين أو
 غيره ترجمها فلا نجد إلا هذه الأبيات التي يقول إنه ترجمها عن شعر أجنبي
 في رواية له ولعلها رواية على بك الكبير :

رَأَيْتُ مَلَكًا بَلَا اسْتِقَامَهُ لَا صَدَقَ فِيهِ وَلَا سَلَامَهُ

ففتُ باب الأمور حتى خرجتُ بالعر والكرامه
 وكل ذى همة شريفٍ يقوم للخلق بالخدامه
 لا تحسبوا الأمة استحطت بحطه الملك والإمامه
 فالدر فوق التراب درٌ يصون فوق الثرى مقامه

إن كنت ذا فضلي فكُنتُ على ذكى أو كريم
 فالفضل ينساه الغـيُّ وليس يحفظه اللثيم

إن تكن ظافراً فكنه برفقٍ فشجاعٌ بغير رفيقٍ جبانُ
 إن عندي لكل شيءٍ تماماً وتمامُ الشجاعة الإحسانُ

ولم يصرّح شوقي هل ترجم هذه الأبيات من الفرنسية أو ترجمها من التركية،
 ففي شوقياته الجديدة أبيات نقلها عن شعر تركي . على كل حال ليست هذه
 الأشعار شيئاً ، وإن كانت كل ما ترجمه عن الفرنسية بعد ترجمته لقصيدة البحيرة
 فإن في ذلك دليلاً على أنه انصرف عن ترجمة أمهات الشعر الفرنسي ، كما
 انصرف عن صنع الرواية التمثيلية ، وظل منصرفاً عنها إلى ما حول سنة ١٩٣٠
 أي إلى نحو أربعين عاماً .

وربما كانت قصيدته « كبار الحوادث في وادي النيل » التي كتبها
 لمؤتمر المستشرقين هي أهم صدى لاطلاعه على الآداب الفرنسية ، فإنه عدل
 فيها عن المديح إلى التاريخ ، وأكبر الظن أنه تأثر فيها بما قرأه لفيكتور هيجو
 من ديوانه المسمى « أساطير القرون » . فهذا الديوان كان نافذة له ، من خلالها
 اطلع على نحو جديد من الشعر التاريخي ، فقلده ، واستمر ، فأدخل إلى

العربية لا هذه الملحمة وحدها بل فرعونياته كلها ، التي نعدُّ أكثرها صدى لتغنى شعراء فرنسا بالأطلال اليونانية والرومانية .

ونتساءل فيما بين عودة شوقي من بعثته وعودته من منفاه أى فيما بين ثلاثين عاماً عن أصدقاء أخرى للشعر الفرنسى فلا نعثّر على شيء واضح إلا أن يكون قد أدخل بعض معان جزئية ، ولكن صياغته العربية السليمة تخفيها عنا ، فلا نكاد نتيبها . ويعجب الإنسان أن يكون شوقي فى باريس فى أثناء الحركة الرمزية ، وحين كان يعيش فرلين وبودلير ومالارميه ، ولا يكون لأشعارهم أى ظل فى فنه وقصيده ، وكأنه لم يهتم مطلقاً بالتجديد الذى كان يخوض فيه شعراء فرنسا فى أثناء وجوده بين ظهرانيهم ، وتخوض فيه مجلاتهم وصحفهم .

وربما كان لحركة البارودى نحو القديم أثر فى نفسه ، فلم يُعَنِّ عناية قوية بالجدید فى الأدب الفرنسى ، فقد كان كله جديداً بالقياس إليه ، وأعجب أكثر ما أعجب فيكتور هيجو والفردى موسىه ، وظل متمسكاً بهذا الرأى طول حياته ، فقد سئل فى دورة متأخرة منها عن أحب شعراء الغرب إليه ، فقال : أحبهم إلى فيكتور هيجو ودى موسىه الذى لا أمل القراءة فيه ^(١) . وحاول بعض النقاد أن يوجد تشابهاً بين غزله وبين شعر دى موسىه ^(٢) ، وفاته أن كل ما ذكره من شعره يتصل اتصالاً واضحاً بالشعر العربى والغزل العربى ، ولم يكن شوقي محبباً ، ولا له غراميات دى موسىه ، ولا تجربة عشقه مع الكاتبة المشهورة جورج ساند . وأسرع بعد تجربة قصيدته « خدعوها بقولهم حسناء » إلى اتخاذ سمت الوقار والتزمت . وقد أكثرنا من أن شوقي لم يعيش فى ديوانه لنفسه ، ولا حاول ذلك ، وربما كان هذا أهم سبب فى بعده عن التأثير بدى موسىه فضلاً عن شعراء البرناس والرمزيين المعاصرين له .

وحتى فيكتور هيجو وأمثاله من شعراء الرومانتسيزم لم يتأثر بهم تأثراً عميقاً ، فعلى الرغم من أنه ترجم قصيدة البحيرة للامرتين ، وعلى الرغم من أنه أشار فى الفصل السابق الذى نقلناه عن مقدمته لشوقياته إشارة واسعة إلى الكون حتى

(١) ذكرى الشاعرین ص ٣٩٣ (٢) ذكرى الشاعرین ص ٥٧ وما بعدها

ليقول: « الشاعر من وقف بين الثريا والثرى ، يقلب إحدى عينيه في الدرّ ، ويجيل أخرى في الدرّ ، يأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الحمام وينطقه » على الرغم من ذلك لا نجد عنده تأثراً واضحاً بشعر الطبيعة الذي شاع عند أصحاب الرومانتسيزم . ولا نقصد مجرد وجود شعر طبيعة عنده ، وإنما نقصد الصورة الغريبة التي رمز إليها في قوله « يكلم الحمام وينطقه » فهذه الصورة قلما نجدها في شعره ، وليس معنى ذلك أنه لم يتغنّ بالسماء والماء ، والشمس وطلعة القمر المنير ، والبحر وأمواجه ، والربيع ومناظره ، ففي شعره وفرة من ذلك ، وإنما معناه أنه لم يذهب مذهب شعراء الرومانتسيزم الذين قرأ لهم من الدوبان في الطبيعة والفناء فيها ، ومحبتها محبة صوفية ، ومناجاتها مناجاة روحية حاملة ، تكثر فيها الرؤى والأشباح .

فالتبيعة في شعر شوقي جامدة ، قلما تتحرك ، وقلما تنطق أو تتكلم ، وشعره فيها يجري على عمود الشعر العربي من حيث كثرة الأخيلا ، وتحويل صورها إلى أصداف من التشبيهات والاستعارات ، وهي أصداف قد تلمع ، وقد تضيء بحمال في التصور على نحو ما نجد في قصيدته « الربيع ووادي النيل » إذ ملأها بالتشبيهات والاستعارات المادية . وحتى قصيدته في « غاب بولونيا » لم يصعد فيها إلى ما كنا نأمله من هذه الروحية التي نجدها عند شعراء الغرب ، فقد وقف حديثه فيها عند مناجاتها ولم يخترق الحجاب الصفيق بين شعر العرب في الطبيعة وشعر الأوربيين .

فتليل شوقي الكبير في مقدمته لشوقياته بأنه سينحرف عن مجرى الشعر العربي لم يحققه إلا بأطراف أنامله كما يقول ، فلم يتزع متزناً جديداً واضحاً ، إذا نحن استثنينا ملاحه وفرعونيته وقصيدته في النيل ، واستثنينا أيضاً شعره القصصي ، فقد انصرف عنه ، ولم يعد إليه ، وبذلك استمر التيار الغربي ، واستمرت مياهه ، في الأعماق والأغوار البعيدة من نفسه وسطح شعره ، حتى انقلب أواخر حياته يؤلف للمسرح ويتج رواياته المسرحية . ومعنى ذلك أن البركان الذي أنذر بالثورة في مقدمة الشوقيات لم يلبث أن هدا وانطفأ في صدره ، إلا قليلاً جداً ، وإلا ما حدث أخيراً في الشعر المسرحي . ولعل ذلك

هو السبب الحقيقي في أنه لم يتعمق في الأدب الفرنسي المعاصر له، ولا تغلغل في الثقافة الفرنسية والآداب الغربية القديمة والحديثة، وكأن حياته في القصر لوته عن رسالته وغايته. وأبان طه حسين عن ذلك بياناً دقيقاً، فقال: « كان شوقى في أول أمره مثقفاً يحب الثقافة، ويشيد في طلبها والتزيد منها، ولكنه كان كغيره من الشبان المصريين، يسرون في الدرس والتحصيل على غير هدى، ولا سيما حين يدرسون في أوروبا، لا يقرأون من الأدب الفرنسي مثلاً إلا ما لا بد للرجل المثقف من قراءته في هذه الآثار العليا التي فرضت على الناس فرضاً، فأما التأنيق في الثقافة والتماس الترف في الأدب فلاحظ لهم منه. وكذلك كان شوقى حين ذهب إلى فرنسا آخر القرن الماضي، إذا ذكر الشعر الفرنسي ذكر لامرتين وبجيرته التي ترجمها إلى العربية، أو ذكر لافونتين وأساطيره التي قلدها في العربية، وإذا ذكر الفلسفة ذكر جول سيمون. ومن المحقق أن آثار لامرتين ولافونتين آيات في الأدب الفرنسي، وأن فلسفة جول سيمون لها قيمتها، ولكنك تلاحظ أن شوقى لا يذكر بودلير أو فرلين أو سولي بريلوم أو مالارمي من الشعراء الفرنسيين، ولا تراه يذكر تين أورينان أو برجسن من الفلاسفة، ذلك لأنه لم يكن يسير في ثقافته على هدى، وإنما يأخذ من الأدب الفرنسي أيسره وأدناه إلى متناول اليد. وكذلك كان تجديد شوقى متأثراً بهذا الحظ من الثقافة الفرنسية أي أنه كان يتأثر بالقديم الفرنسي أكثر مما كان يتأثر بالحديث، ولو قد اتصل شوقى بالمجددين الذين عاصروه في شبابه من شعراء الفرنسيين لسلك شعره سبيلاً أخرى، ولكنه لم يفعل، ولكنه لم يطلق لطبيعته مما هي عليه حريتها، بل قيدها وأرادها كارهة على أن تتأثر في إنتاجها الأدبي بسياسة القصر حيثئذ وما كان يحيط به من الظروف، ولو قد أطلقها وأرسل لها العنان لبعض الشيء لغيرت حياة الشعر العربي الحديث. ولست في حاجة إلى أن أتكلف المشقة في الاستدلال على ذلك، فقد كانت طبيعة شوقى من الحصب والقوة بحيث لم تكن تذوق أثراً أدبياً يمكن محاكاته إلا حاولت هذه المحاكاة وجدت فيها، وكانت توفق أكثر

الأحيان في هذه المحاكاة توفيقاً عظيماً ، فلو أن شوقي قرأ الإلياذة والأوديسة كاملتين ، وفهما حق الفهم ، وأطلق لنفسه حريتها لحاول أن ينشئ الشعر القصصى في اللغة العربية ، لا أقول على نحو ما كانت الإلياذة والأوديسة من الطول ، ولكن على نحو ما كانت الإلياذة والأوديسة من الفن . ولو أن شوقي قرأ تمثيل اليونان وتمثيل المحدثين ، وأطلق لطبيعته حريتها لُغنى بالتمثيل شعراً ونثراً في شبابه ، ولأعطى اللغة العربية من هذا الفن حظاً له قيمة صحيحة^(١) .

وواضح أن طه حسين يأخذ على شوقي تقصيره في الثقافة بالأدب اليوناني القديم وبالأدب الفرنسي المعاصر له ، وما كان يجري فيه من حركات وموجات بعضها في إثر بعض ، ويقول إنه إنما يتأثر بالقديم الفرنسي السابق له عند لامرتين ولافونتين وأضربهما . وقد لاحظنا أيضاً قصوره في هذا الجانب ، فإنه لم يتابع لافونتين في عمل ديوان خاص بأساطير قصصية ، بل انصرف عن هذا الفن ، وأيضاً فإنه لم يتابع لامرتين وأمثاله في حب الطبيعة وجعلها ميداناً لتأملاته وسبحاته وأحلامه الصوفية ومناجاته الروحية ، بل استمر يطفو كشعراء العرب على السطح الخارجي .

ومع ذلك لا نستطيع أن ننكر جريان التيار الأوربي في شعره ، ربما كان يجري في تقطع ، أو يجري أحياناً جرياناً غير محسوس ، ولكنه يجري على كل حال ، فيتجه إلى الشعر القصصى ، ويتجه إلى الشعر التاريخي ، وتنبت ذرات وجزئيات منه في شعره ، ويتصل بالحضارة الحديثة ، فيصف القطر والطيارات والغواصات وسفن البحار . وأخيراً ينجاب التيار ، كما ينجاب الضباب عن رواياته التمثيلية .

وينبغي أن نعرف أنه كان يجري بجانب هذا التيار الأوربي الحديد أسراب من مياه تركية ، إذ كان شوقي يحسن لغة الترك ، فكان ينقل عنها أحياناً

(١) حافظ وشوقي « طبعة سنة ١٩٣٣ » ص ٢٠٠ .

بعض مقطوعات له ، أثبتتها في شوقياته ، بل نحن نبالغ إذا سميناها مقطوعات ،
إنما هي صور أدبية رأى أن ينقلها إلى العربية من مثل قول شاعر تركي :

ما تلك أهْدَابِي تنظُّ مَ بينها الدمعُ السكوبُ
بل تلك سُبحَةُ لؤلؤٍ تُخصَى عليك بها الذنوبُ

وهي تدل أيضاً على أن اتصاله بالأدب التركي لم يكن اتصالاً عميقاً ،
وكأنما لم يكن يعنيه ذلك ، أو كأنه شُغل عنه بالتيار الأوربي الكبير .

بل إن هذا التيار الأوربي نفسه يتضاءل أمام التيار العربي ، فهو إن
بدا في حقبة اختفى في حقبة أخرى تحت سيول منهمة من الموسيقى العربية
التي كان يحسنها شوقي إلى أبعد حدود الإحسان . ومعنى ذلك أن التيار
العربي القديم كان أقوى وأعنف من التيار الأوربي الجديد ، ولذلك بدا شوقي
محافظاً في أغلب حياته ، وبدا ما يدخله من الغرب كأنه جُزر منفصلة في النهر
العربي الكبير .

الفصل الثالث

المؤثرات

١

النقاد

من يؤرخ لنقدنا الحديث يستطيع أن يلاحظ أنه كان — في أكثره — طوال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين نقداً لغوياً جامداً لاهياة فيه ولا روح، إذ كان يعتمد على الإلمام بالمقاييس اللغوية الجافة وما يتصل بها من نحو وصرف وعروض وبلاغة، فلما فتح شوقي عينيه على عالم الشعر رأى من الخير له أن يترود بأكثر زاد من هذه الثقافة، حتى لا يقع في عنت النقاد، وكان عماده كتاب «الوسيلة الأدبية» للشيخ حسين المرصفي، فألم بما فيه من مسائل لغوية ومن نصوص شعرية وخاصة ما اتصل بالبارودي.

وبدأ فأخرج سنة ١٨٩٨ الجزء الأول من ديوانه «الشوقيات» وقدم له بمقدمة أبان فيها عن تصوره للشعر وعما ينبغي أن يكون عليه، وحاول أن يجد تحت تأثير ما قرأ في الأدب الفرنسي لفكتور هيجو ولامرتين ولافونتين، فكان ذلك سبباً لاصطدامه بالنقاد حيثئذ، إذ رأوا فيه محاولة للخروج على التقاليد العربية، فقد كانوا لا يتصورون من الشعر إلا ما كان على المثال القديم.

وهب محمد المويلحي في صحيفة «مصباح الشرق» يكتب مقالات متفرقة ينقد بها هذا الاتجاه إلى التجديد عند شوقي وتجنّب عليه من غير وجه، زاعماً أن الشعر العربي ليس في حاجة إلى تجديد، ومنذ بدأ بعثرات لغوية وجدها عند شوقي^(١)، وحاول أن يهدمه بها هدماً.

(١) مختارات المتفوضى ص ١٤٦ وما بعدها.

ورُوع شوقي لهذه الحملة المنكرة . وكان اليازجي قد حمل عليه أيضاً حملة شعواء حين أخرج في سنة ١٨٩٧ قصته النثرية « عذراء الهند »^(١) . فكان ذلك كله باعثاً على فزعه . وكان يحسن به أن لا يقيم وزناً لهذا النقد ، لأنه نقد لغوى ، أكثره لا يقوم على الحق من حيث هو ، وتقصد الحق اللغوى ، وإنما يقوم على حماية اللغة كما يتصورها هذان الناقدان وأمثالهما من المحافظين الذين يتألبون على كل جديد ، لا لشيء إلا لأنه يخالف أذواقهم أو طبائعهم الموروثة ، وما ألفوه في نظم الشعر وصنعه .

وهذه الحركة في حقيقتها كانت دليل اختلال حدث بين الشعر والنقد ، فالشعر قد أخذ في التغير ، لأن جماعة من الشعراء تثقفت الثقافة الغربية ، واطلعت على الآداب الأجنبية ، فأُرهِفَ حسُّها ، ورقَّ مزاجها ، وتهذب ذوقها . وليس هذا فحسب ، فقد رأى شوقي وأمثاله أن الشعر العربى بصورته المألوفة أصبح مملاً لكثرة دوران معانيه بين الشعراء من امرئ القيس وزهير إلى عصرهم في أمثلة ونماذج لا تتبدل مهما مرَّت الأحقاب والدهور .

ولم يتطور النقد مع هذه الحركة ولا تقبلها قبولاً حسناً ، فقد رأى فيها عدواناً على التراث ، وهباً يصارع ويدافع عن حِمى الصورة القديمة متخذاً من اللغة ومقاييسها حججاً وأدلة . ومعنى ذلك أنه حدث فعلاً ضرب من اختلال التوازن بين الشعر الحديث كما يتصوره شوقي وبين النقاد ، فعندما حاول أن يتزعج عن نفسه بعض التقاليد وأن يقول الشعر بطريقة جديدة تتغير فيها بعض موضوعاته وبعض أساليبه محتفظاً بالإطار العام القديم لم يعجبهم ذلك ، بل راحوا ينعون عليه قصوره اللغوى ، وأنه لم يثوَّت الهبة التى تجعله يقدر المثل العليا القديمة للشعر العربى .

وكان هؤلاء النقاد يريدون استمرار الحياة العربية والأدب العربى بالصورة المألوفة لهم ، وهم لا يكادون يتصورون ما حدث فعلاً ويحدث فى الحياة الأدبية المصرية . بل فى الحياة العامة للمصريين ، فإن هذه الحياة أخذت تتأثر

(١) شوقي لشكيب أرسلان ص ٥٤ وما بعدها .

بالحضارة الأوربية المادية ، كما أخذت تتأثر بكل جوانب هذه الحضارة من علم وثقافة وأدب وشعر ، فكان من الضروري أن يظهر ذلك عند الشبان الناشئين وأن يحاولوا الإفادة مما يقرأون . وثار محمد عثمان جلال واتخذ العامة وسيلة إلى شعره ، لأن وسيلة هؤلاء النقاد المحافظين ونقص اللغة العربية التي يقومون عليها لم تعد صالحة في رأيه . ولم يشر شوقي ؛ بل حافظ محافظة تَحْمَد له على الإطار العام لأساليب هذه اللغة وأساليب شعرها ، ومع ذلك لم يعجب النقاد ، ولا أصاب هوى أنفسهم ، لأنه لم يَبْدُ وقوراً في ديوانه ولا محافظاً كما ينبغي ، ولأنه حاول أن يأتي بشعر قصصي ، واعتدَّ في مقدمته بالشعر الفرنسي ونماذجه ، فكان لا بد أن يصدوه عن هذه السبيل وأن يردوه إلى تقاليد الشعر العربي الموروثة .

ونظن ظناً أن هذا النقد المحافظ الذي استقبل شوقي في شبابه أثر فيه آثاراً كباراً ، فإن فورة التجديد التي نقرؤها في مقدمته لشوقياته لا تلبث أن تهدأ في نفسه . ويتقبح شوقي في القصر وفي إطار الشعر العربي القديم ، يعارض قصائده في كل فن ، كأنه يريد أن يثبت لا صلته بالشعراء القدماء فحسب ، بل أيضاً تفوقه وانتصاره عليهم .

ومعنى ذلك أن هذا النقد أعدَّ شوقي نفسياً لأن ينساق في تقليد الشعر العربي الذي تقدَّمه ، وخاصة أمثلته الممتازة ، وبرز التقليد في معارضاته ، وحتى قصائده الأخرى التي لم يعارض بها أحداً صاغها على الأنماط الموروثة . وبذلك كان للتقليد عنده هيتان : هيئة معارضة حين يعمد إلى المتنبي أو البحري أو غيرهما فيقلد بعض قصائدهم ، وهيئة أخرى كانت أعم من ذلك ، فإنه كان دائماً حين يصنع شعره يعتمد الصورة العامة للشعر العربي ويبني على صياغاتها . وبذلك بدأ شوقي محافظاً محافظة شديدة على المثال العام لهذا الشعر ، على الرغم من اختلاف ذوقه وحسه وشعوره ، واختلاف ثقافته وما اطلع عليه من الأدب الفرنسي ، فكل ذلك رأى أن يدعه خلف المسرح أو وراء الستار . وكان يحمل بشوقي أن لا يُصيح لهذا النقد ، وأن لا يدع له كل هذا

التأثير في حياة شعره وفنه ، وأن يعرف أن هؤلاء الشيوخ من النقاد لا يصلحون للحكم على آثار الشباب ، إذ يختلفون معهم في كل شيء ، فهم لا يرون من الحياة إلا ما تحت أعينهم ، وهم لا يستمرثون من الشعر إلا صورته المملولة يجترأها الشعراء منذ القرن الرابع ، بل منذ القرنين الثاني والثالث للهجرة ، بل لعلمهم لا يستمرثون سوى الشعر الجاهلي وما يتصل به من الشعر الإسلامي ، وكل ما عدا ذلك باطل وقبض الريح .

ونحن لا نبالغ في الحملة عليهم ، إذ أفادوا شوق من حيث وصله بالصياغة العربية ، فقد وجهوه للتمكن من السيطرة على القيثارة القديمة ، وطبعوه بطوابعها ، حتى أصبح لا يكاد يختلف في شيء عن تقدموه ، وخاصة حين يصرح أنه يعارضهم ولا يضمهم ، وحين يحجز نفسه في مثلهم ونماذجهم .

كان هذا النقد المحافظ إذن مفيداً لشوق من حيث تدريبه تدريجاً واسعاً على القوالب القديمة ، حتى استطاع أن ينهض في بعض قصائده بمحاكاة القدماء محاكاة دقيقة . وبذلك اندمج صوته في صوت الشعر العربي العام ، بل استطاع أن ينفذ إلى خير ما في هذا الصوت من أنغام وألحان .

ولكن في الوقت نفسه جنى عليه هؤلاء النقاد المحافظون جناية كبرى ، فقد جعلوه يغلق يديه أبواب التجديد الذي أعلن عنه في مقدمة شوقياته ، ومن ثم أهمل الشعر القصصي الذي استفتح حياته الفنية به ، وجرى في إثر سابقيه بمدح الخديوى في المواسم والأعياد .

وحدث بعد ذلك أن اتسعت موجة الاتصال بالآداب الأوربية ، وأن أضاف المصريون إلى الاطلاع المنظم على الأدب الفرنسي اطلاعاً منظماً آخر على الأدب الإنجليزي . ولم يكتف من اطلعوا على هذا الأدب الأخير بقراءة آثاره فحسب ، بل أخذوا يقرأون النقد المكتوب عنه ، وتوسعوا فقرأوا في اللغة الإنجليزية عيون الأديين الفرنسي والألماني اللذين تُرجمتا إليها ، كما قرأوا شيئاً عن حركات النقد هناك ، وأخذوا يفكرون في شعرنا وفي أدبنا ، ويرونها قاصرين قصوراً شديداً بجانب الأشعار والآداب الأوربية المختلفة .

وبذلك أصبحنا إزاء طائفة جديدة من الشباب تطلع اطلاعاً منظماً على الآداب الغربية ، فتقرأها ، ثم تقرأ ما كُتِبَ لدى القوم عن نظريات الذوق والجمال وطريقة التعبير ، وصلة الشعراء ببيئاتهم ووراثاتهم ، وأسس جودة فنهم ورداءته ، وذاتيتهم في شعرهم ونفسياتهم ، ومدى إحساسهم بالطبيعة وتعبيرهم عن الفرد والجماعة ، وغير ذلك مما تنساب جداوله وفروعه في النقد الغربي .

وكان من ثمار ذلك أن ظهرت في أوائل القرن العشرين نزعة جديدة في النقد والشعر تقابل النزعة القديمة المحافظة ، لم يكن أصحابها ممن درسوا في الأزهر أو عاشوا على حفظ الكتب اللغوية القديمة ، وإنما درسوا في تعليمنا المدني العام ، واستمر بعضهم حتى تخرج في مدرسة المعلمين العليا ، وانقطع بعضهم عن الدراسة ولكنه أكمل نفسه ودروسه .

وكان الحملةُ الحفظةُ للواء هذه الحركة هم عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازنى اللذين تخرجا في مدرسة المعلمين وعباس محمود العقاد الذى لم يتخرج في مدرسة المعلمين ، ولكنه استوعب حظاً واسعاً من الأدب الغربى لا يقل عما استوعبه زميلاه ، وكانت وسيلتهم جميعاً إلى ذلك اللغة الإنجليزية التى أتقنوها وأحسنوا فهمها ودرسها .

ولم يتجه عبد الرحمن شكرى إلى النقد ، وإنما اتجه مباشرة إلى إحداث نماذج جديدة في الشعر العربى لا تدور في فلك المديح ، وإنما تدور في فلك الحياة والإنسان بخيره وشره والدنيا بآثامها وآلامها ، و أخرج الجزء الأول من هذه النماذج سنة ١٩٠٩ وكان يقابله العقاد والمازنى وقد جمعا بين الحُسْنَيْن من النقد والشعر ، فنظما على الطريقة الجديدة التى بدأها شكرى ، وأخذوا يدبران دِفَّةَ نقد جديد يستمد من النقد الإنجليزى ومن غيره ، مما قرآه عن هازلت وشللى وسبنسر وبيرك وهجل ولوك وسنت بيث ووردزورث ودى كوينسى وغيرهم كثير^(١) .

وبذلك تغيَّرَ النقد العربى ، فلم يعد شيوخ المدرسة القديمة وحدهم ينقدون

(١) انظر فى ذلك : «الشعر غاياته ووسائله » للمازنى طبع مطبعة البسفور سنة ١٩١٥ .

ويجرحون ، بل دخل عليهم عنصر جديد ، ولم يلبث أن تقدمهم وتفوق عليهم ، وهو عنصر كان يتلاءم والثقافة الحديثة ، وكانت نظرات أصحابه في الشعر نظرات جديدة لم يتعودها الشيوخ ، ولم تكن تتصل بلغة الشعر ، إنما كانت تتصل بوظيفته وقيمه وغايته وتأثيره ومتى تكون القصيدة جيدة ومتى تكون رديئة ، وكيف ينبغي أن تصبح تجربة موحدة لا خليطاً من مديح ووصف وغزل .

وعلى هذا النحو لا نتقدم طويلاً في القرن العشرين حتى يوجد عندنا نقد حقيقى إذ تحول النقد العربى تحت أيدي المازنى والعقاد وتجارب شكرى الفنية إلى فن ممتاز يستطيع أن يناقش الشاعر وعمله وتأثيره في عقول قرائه ، وكل ذلك يهتدى فيه الناقد بما قرأه في الأدب الإنجليزى والنقد الإنجليزى وما اطلع عليه من تحليل القوم لشعرائهم ودراساتهم لشعرهم .

وقد ذهب العقاد يقدم الجزء الثانى من ديوان شكرى ، وكان ذلك في سنة ١٩١٣ : فأثنى عليه ثناء جزيلاً وتعرض للشعر الحديث وما ينبغي أن يكون عليه من التعبير عن النفس وحياة الأمة المادية والاجتماعية . وكان لهذه الحركة الجديدة خصوم من بيثة المحافظين التى سبق أن تحدثنا عنها ، وكانوا يستفتحون نقد أصحابها بأن أسلوبهم إفرنجى لا يشبه أساليب العرب ، فحاول العقاد في مقدمته لديوان شكرى أن يرد على هذه الدعوى وأن يبين أن الشعر يفصح عن النفس الإنسانية أياً كانت ، وأنه ليس فيه ما يسمى إفرنجياً وغير إفرنجى أو شرقياً وغريباً . قد يكون فيه أثر الجنس الآرى والسامى ، ولكن لو أن سامياً نزع في خياله منزعاً آرياً ألا نعدّه من الجنس الآرى أو الغربى ؟ وظل يدافع عن شكرى ونهجه الجديد في الشعر . وأخرج المازنى بعد ذلك بقليل ديواناً له ، فقدّم له العقاد ، وأرخ تلك الحقبة من شعرنا ونقدنا وما شاع فيها من هذا الذوق الجديد ، يقول :

« نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة ، لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضى ، نقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم ، فهم يشعرون

شعور الشرق ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي . وهذا مزاج أول ما ظهر من ثمراته أن نزع الأعلام إلى الاستقلال ورفع غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية . . . وحسب الأدب العصري الحديث من روح الاستقلال في شعرائه أنهم دفعوه من مراغة الامتهان التي عَفَرَتْ جبينه زمناً ، فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهني بالمولود وما نقض يديه من تراب الميت ، ولن يتراه يُطرى مَنْ هو أول ذمِّه في خلوته ، ويُقذع في هجوم من يُكبره في سريره ، ولا واقفاً على المرائي يودعُ الذاهب ، ويستقبل الآيب ، ولا متعرضاً للعطاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته . وما بالقليل من هذه الروح الشِّماء في الأدب أن تُجهز على آداب المواربة والتلف بيننا أو تردّها إلى وراء الأستار ، بعد إذ كانت تنشد في الأشعار ، وينادى بها في ضحوة النهار . . . ولا مكان للريب في أن القيود الصناعية التي أشرنا إليها ستجرى عليها أحكام التغيير والتنقيح فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر ، تفتحت مغالِق نفسه ، وقرأ الشعر الغربي ، فرأى كيف ترحّب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية ، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر . . . ولقد رأى القراء بالأمس في ديوان شكري مثالا من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة، وهم يقرأون اليوم في ديوان المازني مثالا من القافيتين : المزدوجة والمتقابلة . ولا نقول إن هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها ، ولكننا نعهده بمثابة تهيؤ المكان لاستقبال المذهب الجديد ، إذ ليس بين الشعر العربي والتفرغ للنماء إلا هذا الحائل ، فإذا اتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد ، وانفرج مجال القول برزعت المواهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل ثم لا تطول نفرة الآذان من هذه القوافي لاسيما في الشعر الذي يناجي الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان ، فتألفها بعد حين ، وتجتري بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الواحدة .

والعقاد يقرر في هذه المقدمة المذهب الجديد ، فهو مذهب جيل ناشئ

تربى تربية جديدة قوامها الثقافة الغربية ، ونقلته هذه الثقافة من مزاج قومه القديم إلى مزاج أدبي جديد ، وهو مزاج يقوم على اعتداد الشخص بنفسه ، وخلعه لثياب الرياء والملق ، أو بعبارة أخرى لثياب المديح والزلقى ، ونزعه لنفسه من عوائق التكلف والقيود الصناعية الثقيلة . ولعله يشير بذلك إلى شوقي وأمثاله ممن كانوا يضربون شعرهم على الطريقة القديمة وخاصة طريقة شعر المناسبات من مديح وغير مديح . أما شكرى وأما صاحبا المازنى والعقاد فقد أخذوا ينظمون على مذهب جديد يُلغى فيه شعر التهانى والمديح والهجاء ، ويوضع مكان ذلك شعر التجربة التى تحدث حديثاً النفس وتصور حياة الناس، وأحلامهم الداخلية وأوهامهم وخواطرهم العقلية .

ثم ليس هذا كلَّ الجديد الذى جاءوا به ، فقد أخذوا يخضعون الشعر العربى لا لموضوعات الشعر الغربى فحسب ، بل أيضاً لحركاته وقواعده فى قوافيه ، فقد رأوا شعرنا يخلو من الشعر القصصى والشعر التمثيلى ، فظنوا أن ذلك يرجع إلى الصعوبات الموجودة فى نظامه ، واقترحوا أن يتخلص من القافية ، كما يتخلص الشعر الإنجليزى عند شكسبير وغيره ، فنظموا شعراً مرسلأ من القوافى ، يريدون أن يتخطوا هذه السدود التى تحول فى رأيهم بين شعرائنا وبين نظم الشعر القصصى والشعر المسرحى وحتى شعر الوصف !

ويشدُّ العقاد على يدى المازنى وشكرى حين يراها يحاولان التجديد فى هذا الجانب ، وكأنه يرى فى ذلك تبشير فجر جديد لنهضة الشعر العربى ، فلن يتصعب على الشعراء فى المستقبل أن ينظموا قصصاً أو مسرحيات ، فقد رُفعت الكلفة ، ورفُع العبء عن كاهلهم ، ولم يبق إلا أن يتقدموا لينهضوا بالمذهب الجديد .

ولعل من الطريف أن نشير هنا إلى أن محاولات هؤلاء الذين رفعوا عن الشعر العربى أغلال القافية كانت محدودة جداً فى ميدانى القصص والتمثيل ، فلم يستطع أحد الثلاثة أن ينتج قصيدة قصصية طويلة تبلغ آلاف الأبيات كما نعرف فى الإلياذة مثلاً ، ولم يستطع واحد منهم أن ينتج تمثيلية ، بل ظل

الشعر عندهم ينحدر في مسارب ضيقة ، هي مسارب الشعر الغنائى العام الذى يغنى النفس وآمالها وآلامها .

ومعنى ذلك أن رفع الحواجز والسدود من أمامهم لم يؤت الثمرة المرجوة منهم ، وقد قام بالمحاولة بعدهم غير واحد فلم يوفقوا ، لأنهم جميعاً تحرروا لا من القافية وحدها ، بل أيضاً من الأسلوب والخيال ، فسقط هذا النوع من الشعر ، وعبثاً حاولوا أن يقيموه معتمدين على الخواطر النفسية وحدها أو على القصص وحده فإن ذلك لم يُغْنِهم من أمرهم شيئاً ، إذ لا بد أن يحل مكان القافية المرفوعة قيم شعرية جديدة ، فإذا رُفعت القافية وُرفِع معها الأسلوب والصياغة والخيال الخصب لم يعد هناك شعر ، بل أصبحت تقرأ نثراً وما يشبه النثر .

وبينا كان شكرى والمازنى والعقاد يقودون هذه الحركة وقع تصادم بينهم أو قل بين المازنى وشكرى ، فقد هاجم شكرى في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه المازنى واتهمه بإغارته على شلى وهينى وغيرهما . ووضعت الحرب أوزارها ورجع شوقى من منفاه ، وكان شعره فى رأى المازنى وصاحبه العقاد يجب أن يُنْبَذَ لأنه لا يَجْرَى على سنن المذهب الجديد .

ويظهر أن بعض الصحف الأسبوعية وخاصة « صحيفة عكاظ » أخذت تشيد بشوق وشعره وتحط من العقاد وصاحبه « واستطالت عليهم بالشم وعيرتهما بالتقصير عن قدر شوقى والتخلف عن شأوه » . وكان ثمرة ذلك كله أن ألف العقاد والمازنى كتيباً سماه « الديوان » وأخرجاه منه حلفتين ، تناولوا فى الحلقة الأولى منه شوقى وشكرى وفى الثانية شوقى والمنفلوطى .

وانصبَّ العقاد على شوقى سَوَاطِ عذاب ، فأنكر تقليده للشعر القديم ، وأنكر صورته الأدبية فى رثاء محمد فريد وعثمان غالب ومصطفى كامل والأميرة فاطمة ، وتجاوز الاعتدال فى نقده إلى غير قليل من العنف ، وكأن شوقى استحال أمامه إلى صنم ينبغي أن يحطمه ، بينما ذهب المازنى يُزْرِى على شكرى والمنفلوطى وطريقتهما فى الشعر والكتابة .

وتنهنا هذه المعركة التى أجج نارها العقاد ضد شوقى ، فقد ذهب يشن

عليه حرباً شعواء ، وإنه ليقول له في معرض نقده :

« اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجود الأشياء لا من يعدّها ويحصي أشكالها وألوانها، وأنّ ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به . وليس همّ الناس أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسّهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وما سمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه . وإذا كان وكذلك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ، ثم تذكر شيئاً أو أشياء مثله في الاحمرار ، فما إن زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه . . . وصفوة القول أن المحكّ الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الأزهار إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية » (١) .

والعقاد يحاول أن يلفت شوقي إلى مسألة دقيقة في صياغة الشعر وصناعته ، إذ يراه يُعْنَى بالتشبيهات كأنها غاية في نفسها، وهي غاية تفسد شعره إذ تجعله يغفل الإفصاح عن الشعور ، فهو يجلجل ويدوى بهذه المسألة الفنية وأشباهها على حساب أغراض شعره الأساسية ، وهي التعبير عما يجده ويحسه ، هكذا يريد العقاد أن يقول .

وكأنه يرى أن شوقي ينساق مع الذوق العربي في عمل الشعر ، فنحن نعرف

أن القصائد كانت أول الأمر أى فى العصرين الجاهلى والإسلامى تعبّر عن
غرضها مباشرة مع بعض العناية بالألفاظ والصور والتشبيهات ، ولكن لا نصل
إلى العصر العباسى حتى تتبدل الحياة ، وحتى يحسّ الشعراء أنهم يبدئون
ويعيدون فى معانٍ محفوظة . حينئذ تحوّل اتجاههم فى الشعر من غرضه الأساسى
إلى العناية بما يُطوّى فيه من زخرف البديع ، وما زالوا بهذا الزخرف حتى عقّدوه
بل حتى حولوه إلى ما يشبه التمارين الهندسية المستغلقة .

ومعنى ذلك أن القيم الفنية انعكست فى الشعر العربى منذ العصر العباسى
أو قل بعبارة أدق إن القيم تغيرت ، فلم تعد الصورة أو العبارة الأدبية وسيلة
للشعر ومعانيه فى الرثاء والمديح وغيرهما ، بل أصبحت غاية فى نفسها ، فهى
لا تعبّر عما يجده الشاعر ، وإنما تعبّر عن نفسها ، فلا غرض وراءها غير
الزينة والزخرف اللفظى وروعة السامعين وجذب أنظارهم إليها وبها .

ويبالغ العقاد فى ذلك بالقياس إلى شوقه فإنه لم يكن يُعنىّ بالزخرف اللفظى
وما يتصل به من زينة تشبيه وغير تشبيه عنايةً عصور الانحطاط فى اللغة
العربية ، ولا حتى عناية أبى تمام وأضرابه من العباسيين . إنما كل ما يلاحظُ
عليه حقاً أنه اندفع نحو شعر المناسبات ، وبذلك حجب عن نفسه إلى حد
بعيد الأضواء الغربية التى كان يمكن أن تنساب إلى شعره ، ولم يعد يظهر
منها إلا ألوان خافتة ، بل قل ظلال تهتر من بعيد فى الفرعونيّات وما ينتظم
فى سلكها .

وأخذ العقاد فى هذا الكتيب « الديوان » يُشرّح أشعار شوقي ويُسجّرُ حُها ،
ويحاول بكل ما يستطيع أن يثبت أنها طبل أجوف ، بل هى عظام نخرة ،
فلا شعر فيها ولا عاطفة ، وإنما فيها التفكك والإحالة والولوع بالأعراض دون
الجواهر ، وما يمكن أن يسمّى شعوزة وأصدافاً من التشبيه غير لامية .

وكل ذلك كان معناه الثورة الشديدة على شوقي ، وهى ثورة تتحول عند
العقاد إلى ما يشبه النضال والحصومة ، وكأنه يرى شوقي خطراً على الجيل
الناشئ ، فهو يريد أن ينحّيه عن طريقه حتى يبدأ التجديد الواضح فى الشعر

العربي ، وحتى لا يضطرب الشعراء بين التجديد والتقليد كما يضطرب شوقي ، وكان شعره يروج في أوساط الأدباء والمثقفين ، فكان ذلك يزيد في تحق العقاد وغضبه وثورته .

وحدث في أثناء ذلك أن نالت مصر بعض الثمرات من حركتها الوطنية ، فأعلن تصريح ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ وقام النظام النيابي وشعر المصريون أنهم استردوا حرياتهم وخاصة ما اتصل منها بالفكر والرأى . وكان من آثار ذلك أن كثرت الأحزاب ، فبينما لم يكن قبل الحرب الأولى في هذا القرن غير حزب الأمة والحزب الوطني أصبح بمصر أحزاب مختلفة من وفديين ودستوريين إلى شعبيين واتحاديين ، وكان لكل حزب صحفه ، وكان الحزب الوفدى بزعامة سعد زغلول يحتل المكانة الأولى في نفوس الشعب ، فكانت صحفه هي التي تُقرأ ، وهي التي يُقبل عليها الجمهور ، فرأت الأحزاب الأخرى أن تقوم بمحاولات تصد هذا التيار الجارف ، وتحول ولو أسراباً قليلة منه إليها ، فعُنيّت بالأدب وعرضه على الجمهور ، حتى تروج صحفها ، وحتى يقبل الناس على قراءتها . ولم تكتف الأحزاب المعارضة للوفد بذلك في صحفها اليومية ، بل أصدرت صحفاً أسبوعية خاصة بالأدب ودراساته في الغرب والشرق على نحو ما أخرج الدستوريون السياسة الأسبوعية ، وكان يكتب فيها هيكمل وطه حسين والمازنى . وواجه ذلك الوفديون بحركة مقابلة في صحفهم ، فأخرجوا البلاغ الأسبوعي ، وكان العقاد كاتبهم الأول في السياسة والأدب والنقد .

وبجانب هذه الصحافة نشطت الصحافة الشهرية وعلى رأسها الهلال والمقتطف . فكان من ذلك كله نشاط واسع في أدبنا السياسى وفي النقد الأدبى ، وذهب طه حسين يدعو دعوته المشهورة وهي أن الأحكام التاريخية في الأدب ليست إلا أحكاماً إضافية ، وأخذ يشك في الشعر الجاهلى ، ونشر كتاباً فيه أحدث ضجة واسعة . وفي الوقت نفسه كان هناك مترع مخاصم لطله حسين وأمثاله ، وهو مترع محافظ يقوم على احترام التراث العربى القديم والأحكام التاريخية السابقة .

واتسعت رقعة المسألة لا بين طه حسين وخصومه ، بل بصفة عامة بين مَنْ سُمُّوا مجددين ومحافظين ، واتخذ النزاع أشكالاً مختلفة ، وحمل مصطفى صادق الرافعي راية المحافظين لاضد طه حسين فقط بل ضد كل مَنْ حدثته نفسه بالثورة على الأدب العربي ، وأثار هو وسلامة موسى في مجلة الهلال بحثاً طريفاً في القديم والحديث ، فسلامه موسى يشك في كل التراث العربي ، ويقول إن الحياة المادية تغيرت فلا بد أن يتغير الشعور وأن تتغير العواطف ، ولا بد من تغير التعبير وتغير الأدب جملة ، ويقول الرافعي إن الأدب العربي يتسع لكل جديد ، وإنه ليس أدبا عربياً كلُّ ما يخرج على أساليب العرب وطرقهم . وتشتد المعركة ، ويدخل فيها العقاد ، وتتسع الخصومة بينه وبين الرافعي حتى يكتب فيه كتابه « على السفود » يعيب آراءه ويعيب شعره خاصة ، وكأنه جاء ليردَّ عدوان العقاد على شوقي .

وفي أثناء هذا النقد الأدبي الصاخب يكتب نقاد وشبان مختلفون في المجلات ، وتثار مسائل كثيرة في الأدب وتحليله ، وخاصة مسألة القديم والحديث في الشعر . ولا ينظم شوقي في المديح وحده ، وإنما ينظم أيضاً في حوادث ومناسبات جديدة تتصل بحياتنا الوطنية وبيعض المشروعات الإنشائية ، ويتساءل النقاد هل هذا النوع من الشعر الجديد نوع قيم ينبغي أن يعكف عليه الشعراء أو هو كالمديح والهجاء ينبغي أن يهجروه ؟ وينظم شوقي في المحترعات الحديثة فيتساءل النقاد أيضاً أهذا حقاً لون جديد ينبغي أن يهتم به الشعراء أو هو كالشعر التقليدي ينبغي أن يدعوه ؟ ويكتب طه حسين ويكتب المازني ويكتب العقاد ، ويكثر الضجيج في هذين اللونين الجديدين . وتذهب الكثرة وعلى رأسها هؤلاء النقاد الذين سميناهم إلى أن هذا تجديد قاصر ، لأن الشاعر يربط نفسه بحوادث معينة لو أنها لم تحدث ما نظم شيئاً ، والأصل في الشاعر أن يكون له وجهة وغاية خاصة بشعره يقصر عليها عنايته ، لا أن يكون كدوارة الريح كل يوم في اتجاه حسب ما تأتي به الظروف والحوادث . ويستمر العقاد خاصة في حملاته الشديدة على شوقي ، من ذلك قوله عنه وعن أنصاره ، وهو يدعوهم بالشوقيين :

«ظنوا في حيرتهم أن الشعر العصري هو وصف المخترعات الحديثة من بخار وكهرباء وطائرات وأمثال ذلك من آلات ناطقة وصور متحركة ومعجزات لهذا العصر الحديث لم يتقدم بوصفها المتقدمون ، فقلنا لهم : لا . . . لو كان هذا هو الشعر لوجب على كل شاعر أن يظل على اتصال بالمصانع تنفحه (بالكتالوجات) أولا فأولا ليسابق سواه في العصرية ، ويكون في شعره (على آخر ساعة) كما يقولون في لغة التجارة والصناعة . وبعد فهؤلاء شعراء أوربا وأمريكا لم يجتمع مما نظموا في وصف المخترعات ما يملأ كراسة صغيرة ، وفيها الشعراء جدّ الشعراء في الوصف خاصة وفي سائر فنون القصيد ، فهل يزرى بهم ذلك أو يدخلهم في عداد الأقدمين والمقلّدين ؟ كلا ! وإنما أنتم تولعون بالطائرات وما أشبهها ، لأنكم تقيسون الشعر بمقياسه القديم ، وتأثرون الجاهليين ، وأنتم تزعمون أنكم تأخذون بالحديث ، فقد وصف الجاهليون الناقة ، فوجب أن تصفوا أنتم الطائرة ، لأن الأقدمين كانوا يركبون النوق والعصريين يركبون الطائرات ، فكأن الشاعر لم يُخلق في الدنيا ، إلا لينظم في وسائل المواصلات ، كيفما تبدلت بها الغير وتقلبت بها الأحوال وظنوا وظنّ معهم بعض المطلعين على طرف من العلوم الحديثة أن الشاعر شاعر الأخلاق والاجتماعيات لا يكون ابن عصره إلا حين تقرأ في ديوانه قصيدة لكل حادثة من حوادث السياسة والاجتماع في أيامه ، ولو أن هؤلاء راجعوا ديوان « جوته » مثلاً لما عثروا فيه على بيت في وصف الزلازل السياسية التي أحقت بألمانيا في حياته ، وهو هو بإجماع النقاد شاعر وطنه العظيم ، والرجل الذي كان له أثر في يقظة ألمانيا الأدبية يعدّ في طليعة الآثار . فالشعر في إيقاظ الأمم طريق غير طريق الساسة ودعاة الاجتماع ، والليقظات النفسية مسالك ومسارب لا يُستدرك عليها بعناوين الحوادث السياسية والدعوات الاجتماعية التي تكتب فيها الصحافة ، ويتحدث بها اللاغظون بالموضوعات اليومية »^(١) .

ولا يزال العقاد كما عهدناه قبل الحرب يستلهم في حكمه على شوق الصورة

الأدبية الغربية ، فإذا لم يُحدث شعراء الغرب شعراً في المخترعات الحديثة ولا في الحوادث السياسية والاجتماعية فلا يجوز لشوقي أن يحدث شيئاً من ذلك . وربطُ عجلة شوقي بشعراء الغرب تحكماً ، وهو بالضبط ربط بنوع من التقليد الذى كرهه العقاد فى شوقي ، وغاية ما فى الأمر أن شوقي كان يقلد شعراء العرب ، والعقاد يريد له أن يقلد شعراء الغرب .

وربما كان تقليد شوقي لشعراء العرب أقرب إلى نفسيات من يقرأونه من تقليد العقاد وأمثاله لشعراء الغرب . وأكبر الظن أن ذلك ما أسقط بعض دعاة التجديد ، سقط شكوى والماسزنى ، وسقط أبو شادى وجماعة أبولو الذين نشأوا حول هذا التاريخ ، بل إننا نجد الجماعة الأخيرة تتجه إلى شوقي وتتخذة رئيساً لها ، كأنها فقدت إزاء شوقي حق استقلالها والسيادة على نفسها .

ومهما يكن فقد دار بين سنتي ١٩٢٠ و ١٩٣٠ نقد كثير لما كان ينظمه شوقي حينئذ في المناسبات والمخترعات الحديثة ، وكان أهم من أدار هذا النقد العقاد من جهة ، وطه حسين من جهة أخرى إذ لم يكن معجباً بمناسبات شوقي ، ولا بكثير مما كان ينظمه ، وكان يأخذ عليه وعلى زميله حافظ الكسل في الشكف والاكتفاء بتناول الأشياء من قريب . وحدث أن أحمد لطفى السيد ترجم كتاب الأخلاق لأرسطو ، واستقبل شوقي ذلك بقصيدة بديعة من قصائده ، غير أنه نسب فيها إلى أرسطو بعض آراء أستاذه أفلاطون ، فاستغل طه حسين الفرصة ، وحمل على شوقي وعابه عيياً شديداً بنقص ثقافته الفلسفية^(١) .

وقد يعاب شوقي بنسبته إلى أرسطو آراء ليست له ، ولكن لا يعاب جملة بضعف ثقافته الفلسفية ، فليست الفلسفة ضرورية في تكوين الشاعر العظيم ، ولم يكن هوميروس يعرف فلسفة ، وحتى إن كنا نريد من الشاعر أن تكون له فلسفة ، فليس معنى ذلك أننا نلزمه بقراءة الفلسفة ، فالفلسفة شيء والشعر

(١) حافظ وشوقي ص ١١٥ وما بعدها .

شيء آخر ، ولم يكن شكسبير ولا فيكتور هيجو ولا دى موسيه ولا غيرهم ممن قرأ لهم شوقي فلاسفة.

ونحن نعرف أنه ليس من مهمة الشاعر أن يعبر عن الفكر ، إنما مهمته الأساسية أن يعبر عن الشعور ، فطلبُ التفلسف إلى شوقي نوع من التحكم كطلب تقليد الشعر الغربى . ومن هذا اللون من التحكم أن ينشر شوقي قصيدة فى شكسبير فيقرأها طه حسين ويعقب عليها بقوله :

« أقلُّ ما يحسُّه قارئها أن شاعرنا لم يعلم من أمر شاعر الإنجليز إلا شيئاً ضئيلاً جداً يعرفه المثقف العادى ، وهو على كل حال لم يفهم روح شكسبير ، ولم يتمثله ، ولم يحس ، بل لم يحاول ، تصوير هذا الروح . وكل ما فى القصيدة مدح لإنجلترا أول الأمر ، ثم ثناء على شكسبير غريب ، يشبه فيه أبيات شكسبير بالآيات المترلة ، ويشبه معانى شكسبير بعيسى . ولست أدري ما هذا الحسن المشترك بين معانى شكسبير وبين المسيح ، بل لست أدري كيف يُذكرُ شكسبير المتأثر بوثنية القدماء وآداب الشمال الأوربي إلى جانب المسيح ؟ وكيف يشبه أدب شكسبير بالإنجيل ؟ إنما هو كلام يقال ، ويعتمد صاحبه على أن الذين سيقرواونه ستروعههم الألفاظ دون أن يبحثوا عن المعانى ، لأنهم لا يعرفون من أمر شكسبير ولا من أمر المسيح والإنجيل شيئاً كثيراً . ثم يقول شوقي إن قصص شكسبير تمثل الحياة ، وكل مثقف يعرف هذا ويقول ، بل كل مادمح لشاعر من الشعراء الممثلين يقول فيه هذا بالحق حيناً ، وبالباطل أحياناً . ثم يتجه شوقي إلى شكسبير ، فيسأله أسئلة عادية قد ألفها الناس منذ قرأوا رثاء أبى العلاء ، وعرفوا تصويره لبلى الأجساد فى القبور ، ثم يطلب إلى شكسبير الذى أجرى الدم أنهاراً فى قصصه أن ينهض ليرى كيف جرى الدم بحاراً فى ظل الحضارة الحديثة ، ويدم الحرب كما يدمها كل إنسان . هذا علمُ شاعرنا بشكسبير ، وهذا تصوير شاعرنا له ورأيه فيه ، وأين يقع هذا كله من آراء الشعراء الفرنسيين والألمان المحدثين فى شكسبير ؟ وإني لأعرف محاورات لجوته حول بعض القصص التى تركها شكسبير حول هملت

مثلاً في ولهم ما يستر لا يذكّر معها ما قاله شوقي من الشعر ، ومع ذلك فقد كان من الحق على شاعرنا أن يكون علمه بشكسبير أوضح من علم الألمان والفرنسيين في القرن الثامن عشر ، لأن فقه هذا الشاعر العظيم قد تقدم في قرن ونصف قرن تقدماً عظيماً^(١) .

وفي رأينا أن هذا تحكّم ، فإن طه حسين يطلب إلى شوقي أن يعبر في ثنائه على شكسبير لاعتد علمه وفقهه به ، بل عن علم القرون التي سبقت وفقهها به ، ويقارن بينه وبين جوته ، مع العلم بأن جوته كان شاعراً وكان ناقداً ، فله في النقد آراء يتداولها الدارسون والناقدون للأدب والشعر ، أما شوقي فلم يكن ناقداً يوماً ، بل كان دائماً ، كما هو في هذه القصيدة ، شاعراً غنائياً ، لا يعبر عن علمه وفقهه ، وإنما يعبر عن عواطفه وشعوره ، وينظم ذلك بعقلية الشاعر الغنائي ، لا بعقلية الناقد المحقق ولا الفقيه العالم ، فيقول :

ما أنجبت مثل شيكسبير حاضرة	ولا نمت من كريم الطير غناء
نالت به وحده إنكلترا شرفاً	ما لم تنل بالنجوم الكثر جوزاء
لم تكشف النفس لولاه ولا بليت	لها سرائر لا تخصي وأهواء
شعر من النسق الأعلى يؤيده	من جانب الله إلهام وإيحاء
من كل بيت كآى الله نسكته	حقيقة من خيال الشعر غراء
وكل معنى كعيسى في محاسنه	جاءت به من بنات الشعر عذراء
أو قصّة ككتاب الدهر جامعة	كلاهما فيه إضحاك وإبكاء
مهما تمثّل تر الدنيا ممثلة	أو تتلّ فهي من الإنجيل أجزاء

وشوقي إنما يشبه آيات شكسبير بآيات الإنجيل أو بالآيات المتزلة لبيان بلاغتها وسحرها وفعلها في النفوس ، وقد ذكر الإلهام والإيحاء ، وهما طبيعيان

(١) حافظ وشوقي ص ٢٠٣ .

يذكرهما الشعراء كما يذكرهما النقاد حين يتحدثون عن الشعر ، وذكره لعيسى في أثناء ذلك ليس فيه غرابة ، فشكسبير مسيحي وإن كان متأثراً بوثنية القدماء ، وشعره إنجيل الشعر عند الإنجليز ، وهم يقدسونه تقديساً لا حد له ، حتى يقولون كلمتهم المشهورة : لو خُيِّرنا بين شكسبير ومستعمراتنا لاختَرنا شكسبير ، فشوقى لا يُغرب بهذا وأشباهه. أما قوله إن شكسبير يمثل الحياة مضيئاً إلى ذلك أن فيه إضحاكاً وإبكاءً ، وأنه يكشف أسرار النفوس ، فمن أدق ما وُصف به شكسبير بين النقاد ، لأنه من المعروف عندهم أن مأساته تحوى غير قليل من عناصر الضحك ، وأنه بارع براعة لا حد لها في كشف النفوس ونقل أسرارها ، وتمثيل الحياة في مختلف مظاهرها ، إذ كانت له عين بصيرة واسعة نافذة استطاعت أن تحول الأعمال والأقوال البشرية إلى شعر . فلخص شوقى هذه الخصائص في أبياته على طريقة الشاعر الغنائى الذى يوجز ويلمح ويشير من طرف خفى . أما الأسئلة التى سأها شوقى بعد ذلك لشكسبير عن الموت وما بعد الحياة فقدّم لها بأنه أبان للناس عن هذه الحياة الدنيا وما يجرى فيها من عواطف ونزعات وأخلاق فهل له أن يبين لهم عن أخراهم وما هم ملاقون فيها ، ويفضى إليه بما عنده من أسرار ؟.

والحق أن من يقرأ كثيراً من نقد طه حسين والعقاد لشوقى يرى فيه ضرباً من التحكم ، مرجعه إلى أنهما يحاولان فى كثير من نقدهما قياسه بمعايير غربية . وما كانا يأخذان عليه أيضاً ، واندفع الشبان من ورأهما يثرونه كثيراً ، وفرّة استخدام شوقى للصور القديمة فى شعره ، فإذا عادت أم الحسين بعد غيبة طويلة فى تركيا استقبلها شوقى بقوله :

ارفعى السُّرَّ وحيِّى بالجبينِ وأرينا فلقَ الصُّبحِ المبينِ

وقفى الهودجَ فينا ساعةً نقتبس من نور أمِّ المحسنين

واتركى . فضل زماميه لنا نتناوب نحن والروح الأمين

وهى لم تعد فى هودج ، وإنما عادت فى سيارة ، فلا زمام ، ولا ستر ،

ولا شيء، ومن هنا قالوا: ماذا يضير شوقي لو أنه ذكر أنها عادت في سيارة، ولكنه يأبى إلا أن ينزع نفسه من الحاضر، ويرتد إلى الوراء، إلى الجاهلية وعصر الناقة والبعر، كأنه يعيش في الصحراء لا في القاهرة المتمدنية المتحضرة التي اختلفت وسائل النقل والمواصلات فيها عما كان الشأن في القديم. ومما انتقدوه عليه، ويجرى هذا المجرى استفتاحه قصيدته: «مشروع ملنر» بقوله:

اثنِ عِنَانَ القلبِ واسلمْ به من رَبِّبِ الرَّمْلِ ومن سِرْبِهِ^(١)

قالوا ما لنا ولهذا الربرب يجرُّه من الرمل جرًّا؟ ولماذا لا يتغزل في فتاة قاهرية أو من عصره؟ ولكنه يريد دائماً التقليد، حتى في الغزل ومن يتغزل بهم. ويقول في قصيدة أنشدت في حفل تكريم لأشخاص اعتقلوا ثم أفرج عنهم:

يَحْدِجْنَ بِالْحَدَقِ الْحَوَاسِدِ دُمِيَّةً كظباء وَجَرَّةً مُقْلَتَيْنِ وَجِيداً^(٢)

فيقول نقاده ما لنا ولوجرة التي ذكرها امرؤ القيس في بعض شعره؟ إنه يأبى إلا أن يتابع وأن يبالغ في متابعته، فيركب العصور من خلف ليأتي بلفظة من امرئ القيس وأمثاله الجاهليين، حتى يروع سامعيه. وهو لا يصنع ذلك بالغزل وما يتصل به فحسب، بل يطبِّقه على كثير من شعره، فإذا انتصر مصطفى كمال على اليونان وأخرجهم من بلاده لم يذكر عُدَدَ الحرب الحديثة التي استخدمها هو وجيشه من الدبابات والطائرات والمدافع^(٣)، بل ذهب يذكر السيف والقنّ وما يتصل بهما:

لم يَأْت سَيْفُكَ فحشَاءً ولا هتكتُ قَنَّاكَ من حُرْمَةِ الرهبانِ والصُّلْبِ

فهو لا يجانس بين العصر وشعره، ولا يحقق كلامه، ولا يحاول أن يجعل صلة بينه وبين الواقع. وكان مثل هذا النقد يوجّه فيما يماثل السهام النارية، يريد أن يحترق حجاب هذا الشاعر الذي يستهوى الناس من حوله، بل كان

(١) ربرب الرمل وسربه: القطيع من البقر والظباء، والاستعارة واضحة.

(٢) يحدجن: يبالغن في النظر. دمية: حسناء. وجرة: موضع (٣) انظر حافظ وشوقي ص ٢٦.

يوجهه فيما يماثل عصا موسى ، يريد أصحابه أن يقضوا علي سحر شوقي وأن يلقفوا ما يأفك من شعر !

والحق أن شاعرنا ليس عليه من بأس في استخدام ذلك كله ، لأنه حين يستخدمه لا يقصده لذاته ، وإنما يتخذه رموزاً ، فهو يرمز بالهودج عن السيارة ، ليكسب المقام وقاراً وتجلّةً يخلعهما القديم . وعلى نحو من ذلك يذكر ربّ الرمل وطلباء وجرّة والسيف والقنا، فهذه كلها أشياء لا يعنينا شوقي بذاتها ، وإنما يستخدمها من حيث إنها رموز تقليدية تجري على ألسنة الشعراء . فكان من الواجب أن لا يشتط النقاد في قدحه لاستخدامه هذه الرموز ، فهو يعرف قبلهم أنها قديمة ، ولكنه يتخذها لتضيق على شعره جمالا حيناً ، ووقاراً حيناً ، وهو لا يريد لها دالة بمعانيها الأصلية الدقيقة ، وإنما يريد لها على أنها رموز فقدت معانيها القديمة ، وأصبحت رموزاً لمعان متجددة .

وشوقي لا يخرج بذلك على ذوق الغربيين أنفسهم ، فشعراؤهم يستخدمون أشياء يونانية ولاينية كثيرة، قدّم عليها الزمن وطال عليها العهد ، ولا يلومهم أحد من النقاد ، لأنهم يعرفون أنهم يستخدمونها رموزاً لا أكثر ولا أقل ، وهي رموز لا تفقد الشعر جماله ، بل تضيف إليه جمالا على جمال ، إذ تعين على خلق جو شعري بديع ، فيه قديم وجديد وماض ومعاصر .

وما لا شك فيه أن الناس يعيشون غير منبئين من قديمهم ، بل إنهم يتزعون دائماً إلى الاتصال بماضيهم ، فإذا حاول شوقي هذا الاتصال لم يكن من حقنا أن نحرمه منه ، ولا أن نشوش عليه ، إنما الذي من حقنا أن نتساءل عنه هو هل وفق في التعبير عن مشاعره وخواطره وأفكاره ومعانيه ؟ . هذا هو السؤال الذي يوجهه إلى شوقي ، أما أنه يستخدم القديم أو العناصر القديمة في شعره فهذا من حقه ، ما دام يحسن أداء معانيه وتصوير عواطفه ، بل لعله إنما كان يتفوق ، أو بعبارة أدق كُتب له أن يتفوق على من كانوا يبالغون في التجديد ، ويتخذونه مثالا للمحافظة ، لهذا المترع في فنه ، فهو لا ينسى القديم ،

وشعره لذلك لا يخرج على الذوق العربي العام ، ولا يشذ على الصورة الفنية المرسومة في أذهان الناس .

وكأنه كان يملك أسرار الشعر العربي ، فهو يحسن أدائه ، ويحسن خلق الجو الذي يجذب الأنظار إليه ، تارة باستخدام العناصر الحاضرة ، وتارة باستخدام العناصر الماضية ، وهو يزاوج بين المجموعتين مزوجة من شأنها أن تُشعر من يقرأونه بأنهم يقرأون شعراً عربياً ، فالطريق الفني الموروث لم ينقطع والجو الشعري لم يتبدد ، بل لا تزال الدروب متصلة ، والخيوط غير منقطعة .

ومع ذلك كان شوقي يتصلى ناراً حامية من العقاد خاصة ومن شباب الجيل الجديد ، فكان كلما أخرج قصيدة تُصَوَّب إليه السهام ، حتى حين احتفلت الحكومة المصرية رسمياً بتكريمه ، واجتمع الشعراء لذلك من آفاق العالم العربي ، فإن السهام والنبال سرعان ما تجمعت في عدد السياسة الأسبوعية الذي خرج ليسجل هذه المناسبة . وأكثر ما فيه إنما رمى به شباب نزعوا عن قوس طه حسين أو قوس العقاد ، فكنت لا تسمع ولا تقرأ إلا شاعر التقليد وشاعر الحديوي ، وشاعر المناسبات ، وشاعر الصنعة والتكلف وشاعر المعارضات الشعرية ، وقلما تقرأ أو تسمع ثناء أو نقداً عادلاً أو رأياً شخصياً صادراً عن تمهل وأناة في الحكم على الشاعر ووظيفته وبيان قيمته الفنية بياناً غير متأثر بآراء سابقة ، وكأنما كان يدع العصر أن يهاجم الشبان وناشئة الجيل الجديد شوقي دون أن تكون لهم أسلحة حقيقية يهجمون بها عليه ، فأسلحتهم كلها مستعارة من طه حسين والعقاد ومن لف لفهما من كبار النقاد المعاصرين .

ومن المؤكد بل من اليقين أن طه حسين كان أكثر اعتدالاً من العقاد في نقده لشوقي ، فلم يبالغ مبالغته في تجريحه ، ولم يسرف إسرافه ، بل كان دائماً يشيد بمواهبه ونبوغه ، ويقول إنه رَدَّ إلى الشعر العربي نصرته وبهائه القديم ، ومهد خير تمهيد لهضته الحديثة في مصر ، بل لزعامتها وقيادتها لشعراء العرب في الأقطار الإسلامية المختلفة .

فنقد طه حسين كان يسوده غير قليل من الإنصاف والاعتراف بعبقريته شوق في الشعر ، أما العقاد فيرسل نقده دائماً على شوق كأنه شواظ من نار ، يريد أن يحرق به شعره وفنه ، لعله يكون « بنحوراً » لقن الحيل الحديد وشعره الحديد كل الجدة في تقاليد الفنية المكتسبة من الغرب . وكان ينتهر كل فرصة ينشر فيها شوق قصائده ليأخذ عليه مسالكه ، وكان من أهم هذه الفرص قصيدة شوق في مهرجان تكريمه ، وهي قصيدة طريفة ، يفتحها بوصف الربيع وإقباله ، ويجرى الوصف على هذا النحو :

مَرْحَبًا بِالرَّبِّيعِ فِي رَيْعَانِهِ	وبأنواره وطيب زمانه
رَفَّتِ الْأَرْضُ فِي مَوَاقِبِ آذَا	رَوْشِبَ الزَّمَانُ فِي مِهْرَجَانِهِ
نَزَلَ السَّهْلَ ضَاكِكَ الْبِشْرِ يَمْشِي	فِيهِ مَشَى الْأَمِيرُ فِي بُسْتَانِهِ
عَادَ حَلَّتَا بِرَاحَتِهِ وَوَشْيَا	طُولُ أَنْهَارِهِ وَعَرْضُ جِنَانِهِ
لَفَّ فِي طَيْلَسَانِهِ طُرَرَ الْأَرُ	ضُ فطاب الأديم من طيلسانه ^(١)
سَاحَرُ فِتْنَةُ الْعَيُونِ مَبِينُ	فَصَلَ الْمَاءُ فِي الرَّبِيِّ بِجُمَانِهِ ^(٢)
عَبَقَرَى الْخِيَالِ زَادَ عَلَى الطَّيِّ	فَ وَأَرَبَى عَلَيْهِ فِي أَلْوَانِهِ
صَبَغَةُ اللَّهِ ! أَيْنَ مِنْهَا رَفَائِي	لُ وَمَنْقَاشُهُ وَسَحَرُ بَنَانِهِ
رَنَمُ الرُّوضِ جَدُولًا وَنَسِيمًا	وَتَلَا طَيْرَ أَيْكِهِ غُضُنُ بَانِهِ
وَشَدَّتْ فِي الرَّبِيِّ الرِّيَّاحِينَ هَمْسًا	كَتَغْنَى الطَّرُوبِ فِي وَجْدَانِهِ
كُلَّ رِيحَانَةٍ بَلَحْنِ كُغْرَسِ	أَلْفَتْ لِلْغَنَاءِ شَتَّى قِيَانِهِ
نَغْمٌ فِي السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ شَتَّى	مِنْ مَعَانِي الرَّبِّيعِ أَوْ أَلْحَانِهِ

وقرأ العقاد القصيدة ، ووقف عند هذا المقطع واتخذته وسيلة ليصب

(١) الطيلسان: كساء أخضر. الأديم: وجه الأرض. طرر: جوانب. (٢) الجمان: اللؤلؤ.

منه فوق رأس شوقى فى أثناء تكريمه وعلى مفرق إكليله خمياً من نقده اللاذع ، يريد أن يمحو به هذا التكريم محواً ، يقول :

« ولندعُ من الأبيات ما يرادف نداء الباعة فى الأسواق (بالورد الجميل والفُلَّ العَجَب والتمرحيناً روايح الجنة) ولننظر ما بقى فيها من دلائل الإحساس بالربيع والامتزاج بالطبيعة والشغف بالجمال فى موسم الجمال والحياة . كل ما يبقى بعد ذلك أن الربيع يمشى فى السهل مشى الأمير فى بستانه ، وأن صبغة الله أجمل من صبغة رفائيل . فأما أن الربيع يمشى فى السهل مشى الأمير فى بستانه فيصح أن تكون كلمة موظف فى شارة الوظيفة لا كلمة إنسان فى نشوة السرور بجمال الحياة وسكرة الفرح بالأشواق والآمال والذكريات والأشجان . وهى لا شىء من حقيقة ولا من تمويه ، ولا شىء من زينة صحيحة ولا من زينة مزيفة ، ولا شىء من عيان بالنظر أو تصور بالخيال ، فمشية الأمير فى بستانه كمشية كل إنسان فى كل بستان ، والأمير لا يكون على أجمل حالاته هناك ، لأنه قد يمشى فى مبادله التى لا تميزه عن سائر الناس . . . والربيع بعد هو البستان ، فهلا قال شوقى إن الربيع يمشى فى الربيع مشية الأمير فى الأمير ، والأمير أيضاً قد يكون شيخاً قانياً ، لا حس فيه ولا عاطفة ، وقد يكون فتى دميماً لا بهجة له ولا وسامة ، وقد يكون أميراً كأمر الشعراء ، لا حس فيه ولا عبقرية ، ولا أشعار له ولا ألحان . فماذا من إحساس الإنسان فضلاً عن الإنسان الشاعر فى ذلك التشبيه الذى جعل لنا الربيع ملحفاً بالميزانية والتشريفات والدواوين ؟ . وأما أن صبغة الله خير من صبغة رفائيل فكلمة لا دليل فيها على إحساس بالطبيعة ولا إحساس بالفنون ، كلمة فيها من الغباء ما يكشف عن عامية مطبقة وجهل بعيد القرار ، فالعامة المسفون هم الذين يفهمون أن طلاوات الصور أجمل من صبغة الطبيعة ، ويحتاجون إلى من يقول لهم إن تلوين الله أجمل من تلوين رفائيل . أما النفس التى تذوق جمال الطبيعة وتذوق جمال الفن فليست تحتاج إلى من يقول لها كيف أن الأصباغ فى الرياض أجمل من الأصباغ فى الطروس ، وليست تفهم أن الفن بهجة ألوان تغالب

ألوان الأزهار والأنوار . . . ثم أى معنى عميق أو قريب لأن تقول للناس إن صبغة الله أجل من صبغة رفائيل إلا أن تكون ممن يفهمون فهم العامة للطبيعة والفنون ؟ ثم هل كان رفائيل بعد كل هذا مصوراً مفتتاً في تصوير الرياض والأزهار ؟ لا ، بل كان الرجل مصوراً وجوه وشخص مقلدة برع فيها براعته ، ولم يضرب به المثل قط في تصوير الرياض والأزهار ، فلا حيس هنا بالطبيعة ولا ذوق للفن ولا علم بالتاريخ . فإن كان ثم إمارة (كذابة) في الدنيا فهي إمارة هذا الذى لا يكفيه أن يُعَدَّ شاعراً ، حتى يعد أمير الشعر ، وحتى يقال إنه عنوان لأسمى ما تسمو إليه النفس المصرية من الشعور بالحياة^(١) .

والعقاد لا ينصف شوق بهذا النقد ، وطبعي أن لا ينصفه ، وهو ثائر عليه كل هذه الثورة العنيفة ، التى ينكر فيها عليه كل شيء حتى الألحان والأشعار ، وحتى أن يكون له إحساس الإنسان العادى ، ويتأدى ، فيصفه بالعامية والإسفاف والغباء ، وما يزال يجرّحه محققاً عليه مغيظاً منه ، حتى يخلع عنه إمارة الشعر التى توجّه بها شعراء العالم العربى كله .

وبنى العقاد نقده على صورتين استخدمهما شوقي ، أما الصورة الأولى فتشبيهه للربيع بالأمير ، وهى صورة طريفة ، لا يفد منها على الذهن مطلقاً مقدرات العقاد ، تلك المقدرات التى لا يمكن أن يفكر فيها شوقي ولا من يقرأونه لسبب بسيط ، وهو أن شوقي يشبه الربيع بالأمير فى خيالاته وروعته وما يلبس من ثياب مزركشة بالقصب ، مطرزة أكمامها بالوشى . وليس فى الصورة غرابة ولا رائحة الميزانية والدواوين ، إنما فيها التماهى فى إكمالها بالبشر والضحك والمواكب والمهرجان . وكل ذلك يحتذى فيه شوقي على الأسلوب العربى المعروف ببراعة الاستهلال ، فهذه مواكب الشعراء من الشرق العربى اشتركت فى مهرجان تكريمه وضمّفر إكليل الإمارة للشعر على مفرقه ، فهو يشير إلى ذلك كله إشارة بارعة فى قصيدته التى يشكر فيها كل هؤلاء الذين جاءوا يتوجّونه ، ويجلسونه على عرش إمارته .

أما الصورة الثانية فقارنته شوقي لصبغة الله بصبغة رفائيل وتقديم الأولى على الثانية ، فقد رأى العقاد في ذلك جرحاً للإحساس بجمال الطبيعة ، إذ قرنها شوقي إلى الجمال المصنوع ، يصنعه رفائيل . والعقاد غير محق في نقده ، لأن رفائيل من أبرع المصورين في التاريخ البشرى ، وليست لوحاته « مصبغة ألوان » وإنما هي آيات من أعظم آيات الإنسان . ومن المعروف أن لوحة المصور وإن حاكت الطبيعة فإنها تجميلها وتضيف إليها بدءاً جديداً من مخيلة الرسام الحاذق ، وهو بدع يتسابق الهواة في شراء لوحاته الباهرة ، حتى تشتري اللوحة بآلاف الجنيهات . فإذا قارن شوقي بين الربيع ولوحات رفائيل لم يكن مغرباً على أصحاب الأذواق الجديدة الذين يؤمنون المتاحف ، ويبهرونهم ما يرون فيها من رسوم تحيرهم سواء أكانت للطبيعة أو لأشخاص ووجوه ، فكما المحاكاة والتقليد للطرفين طرفي الأزهار والأشخاص واحد ، والبهجة والروعة بالكمالين واحدة .

وشوقي يقول إنه حين ينظر إلى الطبيعة في الربيع ترسم أمامه كأنها لوحات ، تتجمع فيها الخطوط والأضواء والظلال والألوان ، وهي لوحات تستمد من أصباغ مقدسة تضيئ بالسحر والفتنة والجمال ، هي أصباغ الله . وليس في هذا التصوير قصور ولا انعدام للإحساس بالطبيعة ، بل على العكس يعلن شوقي أنه يرى الطبيعة أمامه رؤية عميقة ، يتجسم فيها الجمال ويتجسد ، فإذا هي تبدو في شكل لوحات تامة كاملة ، لا تبدو له كما تبدو للإنسان الذي يراها متناثرة من حوله ، وإنما تبدو مجمعة مركزة ، كما تجتمع الخطوط وتركز الألوان في اللوحات الأنيقة البهجة ، التي تشع سحراً وجمالاً .

على أن هذا النقد الذي ناقشه الآن ، والذي نقف للمجادلة في جملته وتفصيله كان خيراً وبركة على شاعرنا وعبقريته الحصبة ، فقد أخذ يفيض بها على مناح وجوانب مختلفة ، فانصرف عن القصر والحديوى أو صرفته الظروف ، وعكف على الشعب وأخذ في مخالطته والتعبير عن حياته وآماله . ولم تُنَجِّهِ هذه التزعة الجديدة من حملات النقاد ، بل ظلوا يتعقبونه ،

وظلوا يتقدونه ويُجرّحونه، وكل ما أتاهم بقصيد استبحوه ، متأثرين بما قرأوه في النقد الغربي عن الشعر والشعراء ، وما يرون هناك من نماذج فنية مختلفة . وكان يعلو الصياح والضجيج حينما تُنشر قصيدة أو ينشر جزء من الديوان : ثم يهبط : ثم يعود إلى العلو والارتفاع مع القصيدة الجديدة أو الجزء الجديد . ولم يلبث الينبوع أن تفجرت منه عينٌ صافية حققت الحلم الذي كان يراود الحيل الحديد منذ أوائل هذا القرن ، ونقصه الشعر التمثيلي الذي ابتكره شوقي في العربية، فبدَّ بذلك نفس هؤلاء المجددين الذين كانوا ينكرون عليه شاعريته ونبوغه فكانوا يكثرون من نقده ، كما كانوا يكثرون من الحديث عن الأمثلة الأوربية الكبيرة من الشعر القصصي والتمثيلي ، وقد رفعوا من أمامهم حواجز القوافي وسدودها المترامية ، واستحدثوا الشعر المرسل ، ومع ذلك ظلوا دون غايتهم ودون أمنياتهم ، حتى أخرجها لهم شوقي من حيز الخيال إلى حيز الحقيقة .

وهذا اللون الحديد الذي استحدثه شوقي لم يصرف نقاده عنه ، بل ازدادت العواصف الجامحة هياجاً ، وازداد ما تثيره من العجاج والغبار^(١) وأكثر ما كان يُثار أن شوقي لم ينجح في تجديده ، وأنه لا يزال قاصراً قصوراً شديداً عن بلوغ الآيات الرائعة التي كتبها شعراء الغرب الممتازون ، ولعل أهم ما كُتب حينئذ نقد العقاد لرواية قمباز ، وسنعرض له في الفصل التالي .

ومهما يكن فإن هذا النقد الحديد عند العقاد وطه حسين وأضرابهما كان له آثار كبار في شعر شوقي . فقد كان يشحذ ذهنه ، وكان من الذكاء والنبوغ والعبقرية بحيث استطاع أن يوازن في فنه موازنة دقيقة بين التقاليد الموروثة في الصياغة والموسيقى وغيرهما وبين ما يراد للشعر العربي الحديث من تجديد ومسايرة للعصر والبيئة والظروف ، ومن هنا استمر يستولى على المستهلكين لا في سوقنا الأدبية وحدها بل في جميع الأسواق العربية .

الجمهور والصحف

مما يلاحظ على شوقي وغير شوقي في أواخر القرن الماضي وفي أثناء هذا القرن العشرين أنهم أخذوا يتأثرون بالجمهور أكثر مما كان يتأثر أسلافهم ، بل كان تأثر الأسلاف بالجمهور يكاد يكون معدوماً ، فشاعر كأبي تمام أو المتنبي حينما كان ينظم شعره لم يكن يفكر إلا في الأمير الذي يهديه شعره وفي حاشيته الخاصة . وبذلك كان الشعراء أرسقراطيين بأدق معنى لهذه الكلمة ، فهم لا يعرفون الشعب ولا يتصلون به إلا بمقدار حياتهم الخاصة فيه ، أما بعد ذلك فهم يجهلون جهلاً تاماً ، لأنهم لا يشعرون بوجوده في حياتهم الفنية ، ولا يرون له حقوقاً وواجبات عليهم ، فواجباتهم كلها ، وحياتهم الفنية كلها ، وكل ما يملكون من شعور ، مقصور على الخلفاء والأمراء وبطاناتهم .

وكانت هذه البطانات تضم جماعات من العلماء والأدباء كما نعرف عن بلاط المأمون مثلاً أو بلاط سيف الدولة ، فكان الشاعر يستهدف في شعره إرضاء هذه الجماعات الخاصة ، وهي إنما كانت تُعنى بالفن من حيث هو فن ، ولم يكن يهمها من أمر الشعب شيئاً ، وبذلك كان الشعر العربي قاصراً أو متخلفاً في تصوير الشعوب الإسلامية في أثناء العصور الوسطى تخلفاً شديداً ، فنحن لا نكاد نعرف من أمر هذه الشعوب شيئاً واضحاً ، إلا ما يأتي عفواً في شعر الشعراء ، وهو إنما يأتي إشارة وتلويحاً ، وقلما أتى واضحاً أو صريحاً .

وكان شعراء المديح هؤلاء يضيفون أنفسهم أحياناً إلى شعرهم ، ولكنهم لا يحاولون في أثناء ذلك أن يتحدثوا إلى الجمهور ، إنما يتحدثون إلى أنفسهم ، فيصورون ميولهم وأهواءهم وعواطفهم . وكان هذا أكثر التطور الذي مَسَّ

شعرنا العربي في أثناء العصر العباسي وما بعده من عصور ، فإن الشعراء غَنّوا أنفسهم ، فنظموا خمريات ، وتغزلوا بالإماء والغلمان ، واستشعروا في ذلك غير قليل من الحرية .

ومعنى ذلك أن الشاعر العباسي ومن نسجوا على منواله من شعراء الأقاليم العربية حتى عصرنا الحديث كانوا لا يعنون بالجمهور مطلقاً ، فهم إما أن يعنوا بالأمرء وبطاناتهم من العلماء والأدباء وإما أن يعنوا بأنفسهم ، أما شعوبهم فكأنما سدّوا مغاليق أسماعهم دونها ، فلم يصوروها ، ولم يتجهوا إليها بشعرهم . ومن هنا كانت هذه الشعوب تنفصل عنهم ، وكان لها آدابها الشعبية الخاصة . والبارودي نفسه أستاذ شوقي وسلفه الذي يحتذى على مثاله لا نجده معنياً بالجمهور المصري عناية واسعة ، فهو في الكثرة الكثيرة من شعره مشغول بنفسه ، يصف الحروب التي اشترك فعلاً فيها ، ويتغنى بآماله وأحلامه ، حتى إذا نُنّي تغنى بآلامه وأشجانه . وفي أثناء ذلك نراه يطلب الإجابة الفنية على طريقة القدماء ، فهو يعارض أشعارهم ، وهو يريد أن يردّ إلى الشعر العربي حياته الحصبة القديمة . وليس من شك في أن اشتراكه في ثورة عرابي قرّبه من الجمهور ومن شعبه ، ولكنه على كل حال استمر في الصورة العامة لشعره يُعنى غالباً بنفسه كما يعنى بالإجابة الفنية من حيث هي . وكانت ثمار المطبعة في أثناء ذلك أخذت تعمل عملها في الحياة المصرية وشاركتها انتشار التعليم الذي بدأه محمد علي ، ثم وسّعه إسماعيل ، فوجدت طبقة كبيرة تقرأ ، واختلفت الوسائل ، فبينما كان القدماء لا يطلعون على شعر شاعر إلا عن طريق المخطوطات أخذت المطبعة توفر جهوداً كثيرة في هذا الصدد ، فمن جهة وفّرت الوقت ، ومن جهة ثانية وفّرت النسخ .

وعلى نحو ما أحدث ظهور المطبعة انقلاباً واسعاً في أوربا كذلك كان الشأن في مصر ، فقد هيات لسرعة تداول الكتب كما كانت عاملاً أساسياً في سرعة انتشارها ، وفي كثرة الأفراد الذين يمكن أن يطلعوا عليها . وكان الأفراد من القراء قد كثروا فعلاً بواسطة الاتساع بالتعليم في مصر .

وهذان عاملان أضيف بعضهما إلى بعض ، ونتج عنهما أن الشاعر أخذ يفكر في الجماعة التي ستقرأ ديوانه ، فمثلاً شوقي حينما طبع الجزء الأول من الشوقيات سنة ١٨٩٨ كان من غير شك يفكر في الجماعات الكبيرة التي ستقرأ هذا الديوان لا في مصر وحدها ، بل في العالم العربي كله . ومعنى ذلك أن الرقعة التي يخاطبها الشاعر أخذت في الاتساع ، فشوقي لا يفكر فقط في بطانة توفيق وبطانة عباس الثاني ، وإنما يفكر أيضاً في هذه الجماعات التي ستقرأ ديوانه .

وليس هذا فحسب ، فقد أحدثت المطبعة حدثاً هاماً في حياتنا العامة ، أو قل أخذت تحدثه ، وهو الصحف التي تتخاطب مع عدد واسع من القراء . ولم يكتف الشعراء بنشر شعرهم عن طريق الدواوين ، بل أخذوا ينشرونه عن طريق الصحف ، وأهمل ذلك لتطور واسع في شعرنا الحديث عند شوقي ونظرائه من أمثال حافظ .

وهو تطور نستطيع أن نرى خطوطه واضحة عند شاعرنا ، فقد كان في أول نشأته يشبه أدق الشبه الشعراء الذين سبقوه ، فهو يمدح ، يحاول أن يرضى الخديوى وبطانته ، وهو ينظم شعراً يعبر به عن بعض عواطفه ، على نحو ما يصنع الشاعر العباسي ، ولكن لا يكاد يتقدم ، ويسافر إلى فرنسا ، ويطلع على الآداب الغربية ، حتى يختلف ذوقه . ويعود فيفكر في نشر ديوانه كما يفكر في الصحف ونشر شعره فيها ، وحينئذ يساق سوقاً إلى التفكير في الجمهور الذي ينشر له ديوانه ، وفي الصحف التي يخرجها أصحابها للشعب ، متخذين كل وسيلة ممكنة لإرضائه والحصول على إعجابه .

ويرى ذلك شوقي رؤية واضحة ، ولكنه في الوقت نفسه يفكر في سيده ، فقد اختار أن يعيش بقصره هذه المعيشة المترفة الناعمة التي كان مغرمًا بها منذ طفولته ونعومة أظفاره ، فإذا يصنع وهو يريد أن يستولى على الشعب المصري ، بل على الشعوب الناطقة بالضاد كلها ، حتى يكون له قصب السبق بين شعرائها ؟ وفكر وقدّر ، ولم تلبث شاعريته الحصبة أن فتحت له أبواباً على مصاريحها يستطيع أن ينفذ منها ، فيرضى الشعب المصري والشعوب

العربية ، وفي الوقت نفسه يرضى سيده أو قل لا يغضبه ، بل لعل منها ما كان يعجبه ويطلبه ، ويلجأ في طلبه .

وكان أهم هذه الأبواب مدح الخلافة التركية ، وتصادف أن كانت أوروبا المسيحية قد أعلنت عليها حرباً صليبية تارة تقودها روسيا ، وتارة تقودها دول البلقان ، وها هي مصر قد وقعت فريسة تحت أنياب الاحتلال الإنجليزي ، ووقع شمال أفريقيا في قبائل الفرنسيين والإسبان والطلليان .

ونج عن هذا كله أن استشعر المسلمون كرهاً للعالم المسيحي فقد أحسوا بحرب صليبية مقنعة تضرب أوتادها ، بل تغرز حرايبها وسيوفها في صدر الشرق الإسلامي وفي أطرافه المختلفة . وتطالع المسلمون وسط هذه الظلمات إلى الترك والخلافة التركية يتمنون انتصارها وظفرها بأعدائها .

وبذلك تحول شوق يمدح الخليفة التركي وأعماله ، ويعتز بانتصاراته معبراً عن الآمال الكامنة في نفوس المسلمين جميعاً وفي نفوس المصريين وزعيمهم مصطفى كامل وأميرهم عباس ، فقد اتفق هوى الأمير والزعيم والجمهور ، وعمد شوقى إلى قيادته . فغناهم جميعاً هذه النعمة التي تطربهم ونهر أنفسهم . ومن بطلع على الشوقيات يستطيع أن يلاحظ كثرة القصائد التي يتغنى فيها بالخليفة وبالترك وشجاعتهم وخلقهم وما ينوطهم به المسلمون من آمال تجيش في صدورهم ، ونحن نعرف أهمية الخلافة عند المسلمين ، ويستغل ذلك شوقى ، فما يزال يذكر مواقف الإسلام السابقة ، وما يزال يمدح الخليفة بالعناصر الإسلامية المختلفة من تقوى وزهد ، فهو الهادى المهدى ، وهو حصن الدين الحنيف .

ولشوقى في هذا الباب قصائد كثيرة ، وخاصة في عهد الخليفة عبدالحميد ؛ ومن أروع ما نظمه من هذه التركيات قصيدته « صدى الحرب » في وصف الوقائع العثمانية اليونانية وقصيدته « الأندلس الجديدة » و « تحية للترك » غير قصائد أخرى كثيرة .

ولا يقرأ الإنسان هذه القصائد حتى يحس فيها عاطفة قوية ، وربما

كان ذلك يرجع من بعض الوجوه إلى عنصر شوق التركي فكان يستشعر في نظمه آباءه وأصوله ، وفي الوقت نفسه كان يريد أن يرضى سيده ، وكان أيضاً يريد أن يرضى الشعوب الإسلامية ، فاجتمعت أسباب متشابكة ، لتضفي على تركياته جمالا وقوة .

ولم يكن الخليفة ولا كان الترك يقرأون هذه الأشعار التركية ، فشوقي ينظم بلغة لا يفهمونها ، وإذن فهو لا يتوجه للخليفة وبطانته بشعره كما كان يصنع شعراء العصور الوسطى ، وإنما هو يتوجه إلى سيده عباس والشعوب الإسلامية . وهو ينشر هذا الشعر في الصحف السيارة ليقرأه المسلمون في مشارق الأرض ومغاربها . ولا شك في أن هذا يحدث اختلافاً شديداً بين شعر شوقي في مديح الخليفة وشعر من سبقوه من الشعراء في مديح الخلفاء ، فأبو تمام مثلاً حين يمدح المعتصم إنما ينظم شعره للمعتصم ، وينشده له ، أو يقيم من ينشده ، وهو يريد أن يظفر برضاه ورضا بطانته ، وهو لذلك يحاول جاهداً أن يحسن فنه ، فيوشيه بزخرف بديع ، ولا يتوسع في العواطف الدينية ، يحسها ولكن في رفق ، فليست هي التي تشغله ، وإنما يشغله فنه وعنايته به .

أما شوقي فلم يكن ينشد هذه التركيات عبد الحميد ولا غيره من الترك ، ولم يكن ينشدها بطانة خاصة حول الخليفة ، فالخليفة وبطانته جميعاً لا يحسنون العربية ، ولا يفهمون شيئاً مما ينظم بها ، إنما يؤلف شوقي هذه التركيات وينشرها في صحيفة الأهرام أو في غيرها لتذيع في العالم الإسلامي وتنتشر . ومن أجل ذلك لا يكون اهتمامه الأول بصنعه كما كان الشأن عند أبي تمام ، إنما يكون بالعواطف الدينية ، التي تُعنى بها الشعوب الإسلامية ، ويعنى بها قراؤه في مصر والشام والعراق ، واستعرض أي تركية له ، فستره دائماً يشد في نسيجها خيوط العاطفة الإسلامية ، في الأثناء والحائمة والمطلع ، ومن طريف مطالعه قوله في افتتاح قصيدة « صدى الحرب » الرائعة :

بسيفك يعلو الحق والحق أغلبُ ويُنصِرُ دينُ الله أيا ن تَضْرِبُ

وما يزال يسندُ القصيدة بمثل هذه النغمات الدينية ، مشيداً بالترك وشجاعهم

وبسالتهم وخلقهم ، حتى يقول مخاطباً للخليفة في نهايتها :

فلازلت كهفَ الدين والهادى الذى إلى * الله بالزلنى له نتقربُ

ولم يكن هناك خليفة حقيقى يخاطبه ، وإنما هو يخاطب الجمهور عن طريق منبر الصحافة ، فالموضوع الخليفةُ أو انتصار الترك على اليونان أو نجبتهم أو نحو ذلك ، وليس الترك ولا خليفَتهم المقصودين بالقصيدة من هذه التركيات ، وإنما المقصود الشعب المصرى والشعوب العربية .

وهذا معنى قولنا إن شاعرنا يخضع فى فنه للجمهور والصحف ، فالجمهور يطلع على الصحف ، ويتقدم له شوقى عن طريق هذه الصحف ، يريد أن يطلع على شعره وفنه ، فيختار له موضوعاً يهمه ، واتفق أنه كان يهم سيده ، فذهب يكثر من التغنى به ويضع على أساسه كثيراً من ألحانه وأنغامه .

ولا ريب فى أن هذا تبدل واسع فى تاريخ الشعر العربى ، فقد أخذ شعراؤه يُعَنون بالجمهور ، وأخذوا ينظمون لهذا الجمهور فى الموضوعات التى يهتم بها ، وبذلك لم يعد الشاعر حبيسَ عواطفه الخاصة لا قبل نفسه ولا قبل الخليفة أو الأمير الذى يمدحه ، بل أصبح حبيسَ عواطف عامة إن صح هذا التعبير .

ونبّهته العاطفة الدينية التى يصدر عنها فى هذه التركيات إلى موضوع ثان ، لعله كان أمس رحماً وصلة بالدين ، وهو مدح الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم . وقدبما مدحه الشعراء ، ولكن الأبوصيرى تفوق عليهم تفوقاً واضحاً فى قصيدتيه : الحمزية والبردة ، فرأى شوقى أن يعارضه ، وأن ينسج على منواله قصيدتيه : الحمزية والميمية . وعلى طريقته فى المعارضات حاول أن يدخل فى قصيدتيه عناصر وأفكاراً جديدة . أما الحمزية فافتتحها بقوله المشهور :

وُلِدَ الهُدَى فالكائناتُ ضياءُ وقَمُ الزمانِ تبسمُ وثناءُ

ولم يبق للأبوصيرى معنى طريفاً إلا حاول نسجه فى حلّة قشبية أو صنّعه

في دُرّة يتيمة ، وما زال حتى تعرض للإسلام ودعوته للتوحيد ، ونظامه السياسي والاجتماعي ، فقال :

الإشتراكيون أنت إمامهم لولا دعاوى القوم والغلواء
داويت متئدا وداووا طفرة وأخف من بعض الداء الداء
أنصفت أهل الفقر من أهل الغنى فالكل في حق الحياة سواء
قلو أن إنساناً تخير ملة ما اختار إلا دينك الفقراء

أما البردة فقد خفق لها قلب العالم الإسلامي كله ، يقول أحمد زكي :
« طالما عارض الناس بردة الأبوصيري في القديم وفي الحديث بمئات ومئات
من المنظومات ، لكن الصيت بقي لهذه البردة وحدها إلى الآن . على أن قصيدة
شوقي ، وإن لم ترحزها عن مكانتها ، فإنها قد نالت شرفاً ليس له نظير ،
ذلك بأن الأستاذ الأكبر الذي انتهت إليه وبه سلسلة الحديث النبوي في
مصر ، الشيخ سليم البشري ، مع جلالة قدره وسمو مركزه ورفيع مقامه ،
قد تولى بنفسه وقلمه شرح هذه القصيدة ، وقد صاغها شوقي وهولا يزال في سن
الفتوة وطراءة الشباب ، لكن براعته فيها جعلت شيخ الشيوخ يعرف فضلها
ويقدر ناظمها ، ثم يتوفر على شرحها ، وما رأى الناس لذلك مثيلاً قبل
شوقي » (١) . وربما كان أروع ما في هذه القصيدة التي فتنت شيخ الأزهر ،
فجعلته يشرحها ، المقطع الخاص بالدفاع عن غزو الرسول مما يردده المبشرون
وبعض المستشرقين عن الإسلام ، وأنه انتشر بالسيف والدم ، يقول :

قالوا غزوت ورسل الله ما بُعِثوا لقتل نفس ولا جاعوا لسفك دم
جهل وتضليل أحلام وسفسطة فتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم
لما أتى لك عفواً كل ذي حسب تكفل السيف بالجهال والعمم (٢)

والشرُّ إن تلقه بالخير ضقت به ذرعاً وإن تلقه بالشرِّ ينحسِم.
 سَلِ المسيحية الغراء كم شربتُ بالصَّاب من شهوات الظالم الغليم^(١)
 لولا حماة لها هبوا لنصرتها بالسيف ما انتفعت بالرفق والرحم^(٢)
 تلك الشواهد تترى كل آونة في الأعصر الغرِّ لا في الأعصر الدُّهم
 أشباع عيسى أعدوا كل قاصمة ولم نعد سوى حالات منقصة
 وواضح أن شوقي يدافع عن غزو الرسول وأنه لم يغز إلا بعد الدعوة
 للحسنى وعرض القرآن على الكفار، وقد أخذ يقرر أن الشر لا ينفي إلا بالشر،
 وقارن بين الإسلام والمسيحية، فراها لم تنتشر إلا عن طريق السيف والقوة
 على نحو ما هو معروف في عهد قسطنطين وخلفائه. ثم نظر في دولها الحاضرة
 والدول الإسلامية، فوجد الدول المسيحية تُعد كل ما تستطيع من قوة لتحطم
 الإسلام والمسلمين؛ فهي التي تستعدى السيف وتسفح الدماء.
 وفي كثير من جوانب شعر شوقي يتردد هذا اللحن الديني وما يتصل به
 من تمجيد الإسلام، ويشعر الإنسان في غير موقف بأنه راسخ الإيمان صادق
 العقيدة وهو القائل:

فلم أرَ غير حكم الله حكماً ولم أرَ دون باب الله باباً
 على أنه ينبغي أن لا نبالغ في تصور نزعة الدينية ونظنها نزعة صوفية
 فيه، فقد كان يغنى الجماعة الإسلامية بهذا ونحوه

والحكم على شوقي في كل ما يتصل بنفسه وذاتيته من أخطر الأشياء،
 إذ خلق كما قلنا في غير هذا الموضع ليكون شاعراً غيرياً لا شاعراً ذاتياً،
 وساقته الظروف إلى ذلك، ساقته وظيفته في القصر، وساقته رغبته في الشهرة
 ولقاء الجمهور واسمائه، ساقه ذلك كله لينكر نفسه الأولى التي كانت
 تصف الرقص، والتي كانت تنظم مثل (حف كاسها الحبيب) ويعيش

(١) الغلم : المائج .

(٢) الرحم : المغفرة والتعطف .

متجاهلاً لها ، شاعراً بسيطرة نفوس أخرى ، يغنيها ويصدق من أجلها .

وشوق من هذه الناحية ضريبةٌ تحولُ الشعر إلى الجمهور عن طريق الصحف ، فقد مرَّ نفسه تمريناً واسعاً على أن يُعنى بالجمهور وأن يغنيه الألمان التي تعجبه ، وإذا كان هذا الجانب فيه يحجبه عنا بأستار صفيقة فليس معنى ذلك أننا نقل من شاعريته أو عبقريته ، بل على العكس نعد ذلك آية نبوغه ، فهذا الشعر الديني وهذا النغم الإسلامي الذي يطربنا عنده ، والذي نزع من أنه لا يغني فيه نفسه ولا عواطفه أولاً ، إنما يغني عواطف المسلمين قبل كل شيء ، لم يتح لشاعر امتلاً بالعواطف الدينية الإسلامية من عاصروه أن يبلغ مبلغه فيه أو يتفوق تفوقه .

ولعل أكبر دليل نسوقه على أن هذا الشعر الديني عنده أراد به الجمهور قبل أن يريد به نفسه أننا نجد أنه يعنى في شعره بالمسيحية لسبب بسيط وهو أن قراءه في العربية لم يكونوا جميعاً مسلمين ، بل كان منهم المسلم ومنهم المسيحي ، لذلك كان يقف من المسيحية موقف المعتد بها المؤمن بتعاليمها ، وكان لا يزال يُشيد بالمسيح ، حتى في تركياته ، وحين ينهزم الترك أمام الدول البلقانية المسيحية ، فإنه يستلُ المسيح من هذه الدول ، ويرثه هو وتعاليمه منهم ، يقول في « الأندلس الجديدة » :

عيسى سبيلك رحمةٌ ومجبةٌ	في العالمين وعصمةٌ وسلامٌ
ما كنتَ مَنفَاكَ الدماء ولا امرئاً	هان الضعافُ عليه والأيتام
يا حامل الآلام عن هذا الورى	كثُرَتْ عليه باسمك الآلام
أنت الذي جعل العباد جميعهم	رحماً وباسمك تُقَطِّع الأرحام

وهذه القصيدة مثال قوى لما قلناه حتى الآن في تغنيه بعواطف الجمهور ونظمه الشعر من أجله ، فهي قصيدة تركية قيلت حين انهزم الترك في الحرب البلقانية ، نظمها شوقي لا ليُسَمِّعها الخليفة ولا ليسمعها الترك ، وإنما نظمها

لجمهور الناطقين بالضاد ، ينعي إليهم هزيمة تركيا وفقدانها لمقدونيا ، ويقص^٤ عليهم قصة هذا الجرح الدامي الحديد بعد جرح الأندلس القديم . ولكن بين هؤلاء الناطقين بالضاد من هو مسيحي ، ويريد أن لا يؤذى شعوره ، وأن يجعله راضياً عنه ، مقبلاً عليه ، فيأتي بهذه الأبيات التي أنشدناها ، ليجذبه إلى فلكه ، ويشده إلى فنه وشعره . وتجرى في هذا الاتجاه قصيدته « مرحباً بالهلال » وهي قصيدة قيلت في رأس السنة الهجرية ، وتصادف أن التقى هذا اليوم بعيد المسيحيين ، فلم يقف قصيدته على المسلمين بل جعلها شركة بين الجمهورين ، حتى ينال رضا الطرفين ، فقال :

عيد المسيح وعيدُ أحمدَ أقبلا يتباريان وضاءةً وجمالاً
ميلادُ إحسانٍ وهجرة سُودٍ قد غيراً وجهَ البسيطةِ حالاً

فشوقى يغنى المسيحيين كما يغنى المسلمين وهو في هذا كله لا يغنى عواطفه ، وإنما يغنى عواطف الجماهير التي يعرض عليها شعره ونفسه .

ولا ريب في أن هذا مترع يستحق التقدير لشوقى من حيث التسامح الدينى الذى يمكن أن تكون نفسه مطوية عليه ، ولكننا بإزاء مؤثر عام في شعره هو الجمهور والصحف ، ونريد أن نحققه ، ونرى مبلغ عمله فيه ، لنستبطنه ، ونرى حقيقته النفسية لا في أشعاره تلقاء المسيح والمسيحية بل في أشعاره تلقاء الرسول والإسلام . ونحن مع ذلك لا ننكر جمال شعره فى الدينين ، بل نسجل له مقدره ممتازة فى حكاية عواطف الناس وتقطيرها شعراً بل سحرًا وفتنة ، سواء أكان هؤلاء الناس على دينه أم على دين آخر . ومن قصائده فى هذا الاتجاه الذى يريد فيه أن يرضى جمهوره من المسلمين والمسيحيين جميعاً قصيدته فى « مسجد أياصوفيا » ومعروف أنه كان كنيسة ، وحولته الترك حين افتتحوا القسطنطينية إلى مسجد تُقام فيه شعائر الإسلام ، فالموقف دقيق ، ولكنه عرف كيف يخلص منه على أجنحة من الشعور المرهف ، يقول :

كنيسة صارت إلى مسجد هدية السيد للسيد
كانت لعيسى حرماً فانتهت بنصرة الروح إلى أحمد

واستمر يملك زمام القول ، ولم يسقط من يده أبداً بحيث يغضب المسيحيون
أو يغضب المسلمون . وكل ذلك إنما نريد أن نحتج به على أن شوقي كان يحاول
في شعره أن يرضى الجمهور عنه ، فكان يغنيه خواطره على الصورة التي
يريدها بل التي يحلم بها خياله ، وينبض بها قلبه وشعوره .

وما يُحمدُ لشوقي حقاً أنه أنشد المصريين كثيراً في الاتحاد بين المسلمين
والأقباط ودعاهم أن يعتصموا جميعاً بحبل الوطن ، وله في ذلك دررٌ لامية
كثيرة ، كان ينهر كل فرصة ، فينظمها ، من مثل قوله في تكريم واصف
غالى سنة ١٩٠٦ :

يا بنى مصرَ لم أقل أمة القبط فهذا تشبُّثٌ بمحالٍ
واحتيالٌ على خيالٍ من المجـد ودعوى من العراض الطوال
إنما نحن مسلمين وقبطاً أمةٌ وُحِّدت على الأجيال
سبق النيلُ بالأبوة فينا فهو أصلٌ ، وآدمُ الجدُّ تالى

وقوله في رثاء بطرس غالى الذى قتله الوردانى سنة ١٩١٠ :

أعهدتنا والقبطَ إلا أمةً للأرض واحدةً تروم مراما
نُعلى تعاليمَ المسيح لأجلهم ويوقرون لأجلنا الإسلاما
الدين للديان جلُّ جلاله لو شاء ربُّك وحدَّ الأقواما
هذى قبوركُم وتلك قبورنا متجاورين جماجماً وعظاما

ولا ريب في أن نفس شوقي كانت كبيرة ، فهي تتسع لدينها والديانات

الأخرى ، غير أن ذلك ليس هو الأصل الذي يُردُّ إليه هذا اللحن في شعره ،
فرده عنده إلى الجمهور والتغنى بكل أحلامه وآماله . ومن المحقق أنه في كل ذلك
إنما كان يفكر في جمهوره وقرائه ، ولذلك نجد عنده هذا اللحن ، كما نجد عنده
ألحانا أخرى ، ولولا الجمهور ، ولولا أنه يخرج شعره له لما دارت بخلده .
ومن هذه الألحان لحن العروبة ، وهو لا يتضح على جناح الطائر قبل الحرب
الكبرى ، ولكن مع ذلك يلمع على بعض ريشه ، وهذا طبيعي لأنه كان
يتغنى بالإسلام وبالحلافة التركية وبالمسيحية ، وكل ذلك كان يحره لأن
يتغنى بالعروبة ، وهي الرابطة القوية بين المسلمين والمسيحيين ولختم المشترك
حين يذكرون ماضيهم وحاضرهم وموقفهم تجاه الغرب وأمه . وما أمم العروبة
كلها إلا أمم مهیضة الجناح ، قد هوت إلى الحضيض في كل مكان بعد
التحليق في السماء ، ويرى ذلك شوق ، فيستشعر عاطفة العروبة كما استشعر
عاطفة الإسلام ، ويغنى العرب آلامهم وآمالهم ، واستمع إليه يخاطب عباساً
حين حجَّ إلى البيت الحرام وزار قبر الرسول الكريم :

وَقَبِّلْتَ مَشَى الْأَعْظَمِ الْعَطِرَاتِ	إِذَا زَرْتَ يَا مَوْلَايَ قَبْرَ مُحَمَّدٍ
لَأَحْمَدَ بَيْنَ السُّتْرِ وَالْحُجَرَاتِ	وَفَاضَتْ مِنَ الدَّمْعِ الْعَيُونُ مَهَابَةً
أَبْنُكَ مَا تَدْرِي مِنَ الْحَسَرَاتِ	فَقُلْ لِرَسُولِ اللَّهِ : يَا خَيْرَ مُرْسَلٍ
كَأَصْحَابِ كَهْفٍ فِي عَمِيقِ سُبَاتِ	شَعُوبِكَ فِي شَرْقِ الْبِلَادِ وَغَرْبِهَا
فَمَا بِالْهَمِّ فِي حَالِكَ الظُّلُمَاتِ	بِأَيْمَانِهِمْ نُورَانُ : ذِكْرٌ وَسُنَّةٌ
فَمَا ضَرُّهُمْ لَوْ يَعْمَلُونَ لَأَتَى	وَذَلِكَ مَاضٍ مَجْدُهُمْ وَفَخَارُهُمْ

ومن هذا اللحن قوله في قصيدته « مرحباً بالهلال » :

وَالصَّدَقُ أَلِيقُ بِالرِّجَالِ مَقَالَا	أُمِّمَ الْهَلَالُ مَقَالَةً مِنْ صَادِقٍ
هَلْ تَعْلَمُونَ مَعَ الْهَلَالِ ضَلَالَا	هَذَا هَلَالُكُمْ تَكْفُلُ بِالْهُدَى

سَرَتِ الحضارةُ حَقْبَةً في ضوئِهِ ومَشَى الزمانُ بنوره مُخْتالاً
 وبَنَى له العربُ الأجاوُدُ دولةً كالشمسِ عَرشاً والنجومِ رجالاً
 رفعوا له فوق السَّمَاكِ دعائماً من علمهم ومن البيانِ طَوَّالاً
 اللهُ جَلَّ ثَنَاؤُهُ بلسانهم خلقَ البيانَ وعَلَّمَ الأمثالاً

ويُكثِرُ شوقِي من الإشارةِ إلى اللغةِ العربيةِ في شعره ، فهي لسانُ العربِ
 المبين عن رقيهم القديم ، وبها نزل الوحي وآى الذكر الحكيم ، وما زالت ترجمانُ
 العرب ، ومن قيثارتها يستخرج شوقِي أنغامه . على أن غناء شوقِي بالعروبةِ
 والعربية ليس كثيراً في شعره قبل الحرب الكبرى ، فقد كان لا يرى من وطنه
 إلا عباساً ، فهو الكوكب الذى يدور الوطن فى فلكه ، وشوقِي مشغول بتملقِ
 الكوكب عن تملقِ الفلك ، أو بعبارة أخرى مشغول بتملقِ الأمير عن تملقِ
 الرعية ، والأمير يشغله بذهبه وما يمدُّ إليه من زينة الحياة والترف ، فكان
 بديهياً أن لا يشعر شوقِي حيثنذ بآلام هذا الشعب الرابض فى حماة البؤس
 والاحتلال ، وبالتالي كان غير مهيبٍ ليعزف هذه الآلام ، فهو خادم الأمير
 وهو إنما يعيش ليعزف له ما يشاء من الألحان والأنغام .

وكانت أنظار الأمير متجهة إلى تركيا ، وقلما اتجهت إلى الشعب ،
 فاتجهت إبرة الشاعر مع القطب ، وبذلك لم ينهض شوقِي بهذه الرسالة القيمة
 التى كانت تنتظره ، رسالة الشعب وآلامه وما ذاقه حتى الثمالة من كئوس
 العذاب والشقاء ، حتى لتنوى زهرته الناضرة ، إذ يصيبه القدر فى أعزِّ بنيه
 وأحبيهم إليه : مصطفى كامل ، وكان صديقاً لشوقِي فى صباه وشبابه ، ومع
 ذلك لم تتحرك القيثارة ولم ينبض قلب الشاعر ولم يخفق تَوّاً ، لأن سيده
 لم يكن راضياً عن مصطفى لاختلافهما قبيل وفاته فى بعض وجوه الرأى ،
 فلم يستطع أن يتلو شعراً أو ينشده فيه يوم مصيبة الوطن به

وقد يكون السبب الحقيقى فى أن شوقِي لم يتغن حيثنذ بآمال وطنه وآلامه

غناء قوياً واضحاً أن ثورة الوطن لم تكن قد التهمت نيرانها ، ولكن مع ذلك كان ينبغي أن يعيش في تبشير التزعة الوطنية التي أخذت أنوارها تتفلى في أفق حياتنا المصرية منذ مطلع هذا القرن .

وإذا كان شوقي لم يُعْنِ حيثُ العناية واضحة بحاضر وطنه ، فإنه عُنِيَ عناية قيمة بماضيه ، فكتب ملحمة الرائعة « كبار الحوادث في وادي النيل » وكتب قصيدته اليتيمة « أيها النيل » ولع في بصره المتألق المتموج تاريخُ وطنه كأنه قوس قزح يسطع في السماء فصرخ من أعماقه ، وذهب ينشد على قيثارته أغاني ، يصور بها جمال هذا القوس الرائع . أما حاضر الوطن فلم يُعْنِ به ، وكأنما كان من الضروري أن يخرج من برجه العاجي وحياته الضيقة في القصر حتى يرى عالم وطنه المحجوب عنه ، وحتى يخلع عنه نير سيده ، فلا يرى الشعب من خلال رغباته ونزعاته ، بل يراه مستقلاً على حقيقته .

ونخرج شوقي من البرج العاجي أو الذهبي ، ولكنه لم يخرج إلى الشعب ، بل خرج إلى المنى في إسبانيا ، وهناك أخذت الكأس تمتلئ بالعاطفة الوطنية ، فقد أبعدَ شوقي عن ملاعب شبابه ، ورآها من بعيد يحتم عليها كابوس الاحتلال الذي يذيقها ألواناً من العذاب ، فحنَّ الطائر إلى روضه ، وحكى ذلك في قوله الذائع :

وطنى لو سُغِلْتُ بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

وكانما كان منى شوقي عن القصر وعن وطنه جسراً وضعت ربةُ الشعر ليعبرَ عليه من برجه المنزل عن الشعب إلى الوديان المنحدرة الملتفة حول النيل وجداوله وعيونه وغمدُ رانه ، وما يجري في هذه الوديان من أحلام وآمال وآلام ، وما يئنّ تحته الشعب من جروح وقروح

وعاد شوقي إلى وطنه ، وقد اندلع بركان الثورة الوطنية ، فرأى آثارها ، بل رأى الدماء تسخنُضب أرض الوطن وتسيل في نواحيه ، واستقبل الطلاب شوقي في فناء محطة القاهرة استقبالا رائعاً ، وحملوه على الأعناق حتى سيارته

والدموع تفرق في عينيه^(١) ، وصفقت ربة الشعر ، وطربت طرباً شديداً ،
وأخذت ترفرف في الفضاء محلقة فرحة ، فقد حول شوق بصره من سماء
القصر الزاهية إلى أرض مصر الدامية ، وأخذ الوطن يحتضن ابنه ، ويضمه
إلى صدره ، ويبيثه خواطره وأشجانه ، ولم يلبث أن استيقظ ضمير شوقي
الوطني بعد أن ظل طويلاً يغط في نوم عميق ، فكتب قصيدته « بعد المنى »
يعلن فرحته ببقاء وطنه ، وأنه سيعتقه اعتناق المؤمنين العابدين ، يقول :

ويا وطني لقيتُك بعد يأسٍ كأنّي قد لقيتُ بك الشبابا
وكلُّ مسافرٍ سيؤوب يوماً إذا رُزِقَ السلامة والإيابا
ولو أنّي دُعيتُ لكنتُ ديني عليه أقابل الحتمَ المجابا
أدير إليك قبل البيت وجهي إذا فُهِتُ الشهادة والمتابا

ونراه في نفس القصيدة يتحدث عن مشكلة التموين وجشع بعض التجار ،
وفي ذلك إرهاب مستقبلي قصائده ، فلم تعد تُعنى بمشاكل القصر ، بل
أصبحت تعنى بمشاكل الشعب .

على أنه ينبغي أن لا نطلق كلامنا إطلاقاً ، فإن أفاعى « البروتوكول »
السياسي وأغلاله لا تزال تشد شوق من حين إلى حين ، ويظهر أن الطوق
الذهبي الذي كان يجذبه منه القصر ويجرّه به كان من الروعة في نفسه بحيث
لم يفكّه تماماً من حول عنقه ، فقد تغنى بالملك فؤاد في غير قصيدة ، وإن
لم يكن الموضوع الأساسي لشعره ، فقد كان يستهدفه وينفذ إليه في
كثير من وجوه قوله . ولا ريب في أن هذا بقية من وظيفته القديمة في القصر ،
فقد تعود أن يتملق سيده ، وهو بالرغم من حريته الآن لا يستطيع أن يخلص
من ربة التبعية القديمة .

ومهما يكن فقد انبجست العاطفة الوطنية في نفسه ، وإن كنا نلاحظ

شيئاً من الفتور أول الأمر في متابعة الشعب في آماله ، ويتضح ذلك في قصيدته التي نظمها في « مشروع ملر » وهو مشروع عارضه المصريون سنة ١٩٢٠ فكان من الواجب أن يقف شوقي في صفوفهم ، ولكننا نراه يتخلف مع أقلية كانت راضية عن المشروع ، فيقول :

ما بالُ قومي اختلفوا بينهم في مِدْحَةِ المشروع أو ثَلْبِهِ
من يَخْلَع النُّيرَ يعيشُ برهةً في أثر النُّيرِ وفي نَذْبِهِ
لا تستقلُّوه فما دهركم بهائم الجود ولا كَعْبِهِ

وأحسَّ شوقي أنه سقط في وهدة عميقة ، فثاب إلى رشده ، ولم يعد إلى التخلف عن شعبه ، بل سار في ركبه ، حتى إذا عُرِض مشروع ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ ذهب ينادي بأنه لا ينبغي بأمانينا ، وأذاع ذلك في قصيدته التي يقول في مطلعها وفي أثنائها :

أَعِدَّتِ الرَّاحَةُ الكبرى لمن تَعِبَا وفاز بالحق من لم يَأْلُهُ طلبا
وما قضت مصرُ من كلِّ لُبَانَتِهَا حتى نَجَرَ ذبول الغبْطَةِ القُشْبَا
نَلْتَمُ جليلا ولا نُعْطُونَ خَرْدَلَةً إلا الذي دفع الدستورُ أو جلبا
تمهدتْ عَقَبَاتُ غيرِ هَيْئَةٍ تَلْقَى رِكَابُ السَّرَى من مثلها نَصْبَا
وأقبلتْ عَقَبَاتُ لا يُدَلِّلُهَا في موقف الفصل إلا الشعبُ مُنْتَخِبَا
له غَدَا رَأْيُهُ فيها وحكْمَتُهُ إذا تَهَلَّلَ فوق الشوكِ أو وثَبَا

وانصبَّ شوقي مع الشعب يغنيه آماله في الدستور والنظام البرلماني وفي التعليم والجامعة وفي الجيش ، وفي كل ما يجيش بنفسه من آمال وما يدور بفكره من خواطر ، فليس هناك من حادث يمرُّ به إلا ويستخلص له منه حكمة وعظة ، وليس هناك من كارثة تترل به إلا ويقف بقربه يعزِّيه ويمنيه .

وكانت له قوة نفّاذة أو بعبارة أخرى عين بصيرة تستطيع أن تلمح ما يريده الشعب ، فيسبق إلى الدعوة به . فمن ذلك أن النظام البرلماني الحديد الذي أخذت به مصر لعهد الملك فؤاد أحدث حرية واسعة للجماعات والأفراد ، ولم تلبث هذه الحرية أن تحولت إلى تهاوتر وتناحر شديد بين الأحزاب وصحفها ، وأقضى ذلك مضاجع الصفوة من أبناء مصر ، فتقدمهم شوق سنة ١٩٢٤ يدعو إلى الائتلاف والاتحاد بين الأحزاب في قصيدته المشهورة التي يقول فيها :

إلامَ الخُلفُ بينكمُ إلاما	وهذى الضجةُ الكبرى علّاما
وفيم يكيد بعضكم لبعض	وتُبدون العداوة والخِصاما
وأين الفوز؟ لا مصرُ استقرتْ	على حالٍ ولا السودانُ داما
تراميم فقال الناس قومُ	إلى الخذلان أمرهمُ ترامي
وكانت مصرُ أولَ من أصبتم	فلم تُخص الجراح ولا الكِلاما
ولينا الأمرَ حزبا بعد حزبٍ	فلم نكُ مصلحين ولا كراما
جعلنا الحكم توليةً وعزلاً	ولم نعدُ الجزاء والانتقاما
وسُسنّا الأمرَ حين خلا إلينا	بأهواء النفوس فما استقاما

وشوق بذلك إنما يعبر عن الشعب الحزين الذي نال بعض حقوقه ، فاستغلّتها الأحزاب لتحصل على كراسي الحكم ، كأنها مغانم أو مكاسب لها ، تملأ حجورها هي وأنصارها بالذهب ، وترك الشعب وراءها ينقي في طينة البؤس نقيق الضفادع . أما السودان فيوشك أن يبتلعه الإنجليز ، وإنه ليقول لسعد في تهنته له بنجاته من رصاصة أطلقها عليه بعض الشبان ، وهو على اعتزام السفر إلى إنجلترا للمفاوضة في السودان وبعض الشؤون السياسية :

و يا سعد أنت أمينُ البلاد قد امتلأت منك أيمانها

ولن ترتضى أن تُقَدَّ القناة ويُبْتَرَّ من مصر سودانها
وحُجَّتْنَا فيهما كالصباحِ وليس بمعيبك تبيانها
فمصرُ الرياضُ وسودانها عيونُ الرياضِ وخلجانها
وما هو ماءٌ ولكنه ورِيدُ الحياةِ وشريانها
تتمُّ مصرَ ينابيعُها كما تمَّ العينَ إنسانها

ولا نقرأ شوقى فى هذه الأشعار وفى غيرها من وطنياته حتى نحس مقدرة
بارعة فى صوغ عواطف المصريين الوطنية . وكانت لا تفوته حادثة بارزة
دون أن يسجلها . ويسجل فيها مشاعر الوطن وآماله وما يضطرب فى نفوس
أهله من إحساسات ووجدانات على نحو ما نجد فى قصيدته التى نظمها سنة
١٩٢٤ حين أُطْلِق من السجن بعضُ من اتهمتهم المحاكم العسكرية الإنجليزية
بقتل السردار ، وفيها يقول :

وجَدَ السَّجِينُ يَدًا تُحَطِّمُ قَيْدَهُ من ذا يحطِّمُ للبلاد قيودا
ربحتُ من التصريح أنَّ قيودها قد صِرْنَ من ذهب وكنَّ حديدا
يا فتية النيلِ السعيد خذوا المَدَى واستأنفوا نَفْسَ الجهاد مديدا
وابنوا على أُسُسِ الزمان وروحه رُكْنَ الحضارة باذخاً وشديدا
وجهُ الكنانة ليس يُغْضِبَ رَبَّكُمْ أن تجعلوه كوجهه مَعْبُودا
ولُوا إِلَيْهِ فى الدروس وجوهكم وإذا فرغتم . واعبدوه هجودا
إن الذى قَسَمَ البلادَ حباكمُ بلدا كأوطان النجومِ مَجيدا
قد كان - والدنيا لحدودُ كلها - للعبقرية والفنون مُهودا

وشعر شوقى فى هذه الآونة وبعدها حلقات متصلة من هذه العاطفة الوطنية

التي تفيض على شعره سحراً وجمالاً ، وكأنما أرسله القدر إلى مصر ليغنيها على
قيثارته الملهمة حاضرها وكل ما يرتبط بهذا الحاضر من حوادث ومشاعر
وخواطر ، كما يغنيها ماضيها وأمجاده ومفاخره. وكلما أزمّت أزمة أو نددت عبّرة
أو بسمة خفق لها قلبه ، وأثبتها شعره . وله فرحات قوية بالشباب ، وأيضاً
بالشيوخ ، ولكن متى ؟ حين أجمعوا كلمتهم على اتحاد الأحزاب والائتلاف
كما يرى القارئ لديوانه في قصيدتيه: « المؤتمر » و « البرلمان » . ويخيل إلى
الإنسان أنه لم يترك جانباً في كيانه الوطني إلا جسّمه بريشته البديعة .

وشوق في هذا إنما يَغْنِي عواطف المصريين الوطنية على نحو ما كان
يغنيهم قبل الحرب عواطفهم الدينية ، وكأنه كان يرى أن الشاعر الذاتي
لا يأتي بعواطف خالدة إلا قليلاً ، فأكثر عواطفه وقتية ، كالسراب يلمع
من بعيد ، فإذا جثته لم تجد شيئاً . ولم يكن شوقي يحب هذا النوع من الشعر
ولا أخذ نفسه به منذ أول القرن الحاضر ، ومن الخطأ أن يقاس بقياس ذاتي
أو نفسي ، إلا إذا وسّعنا معنى الذات والنفس ، وجعلناهما ذاتاً للغير ونفساً له .
ولماذا نلف كل هذا اللف ؟ إن شوقي في وطنياته إنما كان يعبر تعبيراً نفسياً
عما في ضمير مصر من مشاعر وعواطف ، وهذا يكفيه فخراً له .

قد يكون محباً لوطنه ، ولكن ذلك لا يمنع مما نقرره ، فهو لا يصدر في
وطنياته عن محبته وحدها ، وإنما يصدر قبل كل شيء عن المصريين كلهم ،
فهو يكتب لهم وينشر هذه الوطنيات في صحفهم ، لينال إطراءهم واستحسانهم ،
وليقع منهم الموقع الذي كانوا يريدونه من معاصريهم ، وكانت ربة الشعر
لا تعصيه ، بل كانت دائماً تلهمه هذا الفيض العذب من الشعر الوطني الرائع .
وليس فيما نزعمه غرابة ، فشوقي شاعر الصحف وشاعر الجمهور ، وقد
أخذت الصحف المصرية تمتلئ بأدب سياسي وطني فيه حِدَّة وفيه ثورة وفيه
عنف ، فاتجه شوقي مع أدباء السياسة يقطر للشعب عواطفه الوطنية ، ومدّ
صوته بالغناء والشّدو ، فأصبح أقوى صوت في الوادي وأجهره ، وأفخمه وأحلاه ،
لا لشيء إلا لقوة فنه ، وروعة شعره .

وإذن فشوقى فى شعره الوطنى إنما يصور عواطف الأمة المصرية قبل أن يصور عواطفه الخاصة، فعواطفه دائماً لآتهم ، إنما يهيمه من يقدم لهم الصلوات والقرايين فى حرارة وإيمان . وكان قبل الحرب يقدم هذه القرايين والصلوات لفرد يعبده ويسبح بحمده ، أما اليوم فيقدمها لمعبود جديد ، هو أمة ناهضة خليقة بأن تستعبد مواطنها وأن يتهبوا أرواحهم مخلصين وشعرهم وفهم راضين . وكان بين النقاد من يقرأ هذا الشعر الوطنى لشوقى ، فيقول إنه لا يعبر فيه عن إخلاص حقيقى ولا عن عاطفة حقيقية ، فهو ليس مصرياً ، بل هو تركى متمصر ، لا يحس الوطنية المصرية إلا إحساساً ظاهرياً أو من الظاهر ، فهو لا يستبطنه ، ولا يتغلغل فى ضميره وأعماقه ، يقول عباس العقاد : « كان شوقى يحس الوطنية المصرية كما يحسها التركى المتمصر من طبقة الحاكين أو المقربين إلى الحكومة ... وكان بمعزل عن الأمة فى شعوره ، لا يخامرها بعطفه ، ولا تخامره بعطفها ، ولا يناضل فى ميدانها نضال من يهيمه النصر والهزيمة ، فما نصر مذهباً قط بين مذاهب السياسة الوطنية . إلا فى إبان دولته القائمة ، أو فى الوقت الذى يأمن فيه سوء العاقبة ، وقد كان هذا مفهوماً منه وهو فى وظيفته مقيد بمراسم الديوان وأحكامه ، وليس هذا بمفهوم منه بعد خروجه من الوظيفة إلا على الوجه الذى قدمناه عن شعوره بالوطنية »^(١) . والعقاد مبالغ فى حكمه ، فقد أحب شوقى مصر ، ومن ليقه حبه كتب وطنياته ، ولكن كما قلت كان يصنر عن ذلك لا من داخله وحده ، ولكن أيضاً من داخل المصريين ، فمشاعرة فى شعره الوطنى مستخلصة من بلده وأبناء بلده كما يُستخلصُ العطر من الزهر . وهذا لا يغضُّ من شوقى ، فسيان فى وطنياته صبدوره عن ذاته أو غيره أو عنهما جميعاً ، فهو يغنى شعبه ، ويغنى نفسه ويعكس فى مرآة شعره عواطف المصريين ، لسبب بسيط ، أو بعبارة أدق لتحول مهم طراً فى حياة الشعراء المعاصرين ، وهو أنهم نظموا شعرهم لا لينشدوه الخلقاء والأمراء وبطاناتهم ، وإنما لينشدوه الجماهير وليتلوه الناس فى الصحف .

(١) شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٨٤ .

ولو أن هذا التحول لم يطرأ على حياة الشعراء ما ظهر هذا الشعر الوطني الحديث ، فهو شعر ألف للشعوب ، ولشعورها بوطنيتها وقوميتها ، ولذلك يكون من الخطأ أن نزن استقلال الشاعر به ، وأنه يصدر فيه عن فورات في نفسه ، ناسين أن منابعه الحقيقية وفوراته النائرة إنما تنبع وتفور من البركان الكبير ، بركان الأمة . وهذا لا يعنى عدم إخلاص في الشاعر ولا ضعف وطنية فيه ، وإنما يعنى تسجيل هذه الظاهرة الحديثة ظاهرة تأثير الشعوب العربية في شعرائها المعاصرين واستنطاقهم شعراً يعبرون به عن عواطفها وأمانها وما تشعر به من حزن وفرح وشقاء وسعادة .

ولا يستطيع شخص أن ينكر على شوقي وطنيته ، لأنه يجارى بهذا الشعر شعبه ، بل لعل هذا نفسه هو الدليل الصارخ على وطنيته ، فقد خلص نفسه من دائرة أنانيته الضيقة ، فلم يتغنَّ بعواطف محدودة تخصه ، وإنما تغنى بعواطف شعبه ، وارتفع إلى آفاق من السمو ، انقطعت أعناق معاصريه من الشعراء دون الوصول إليها. أما أنه لم يناضل في سبيل نصرة مذهب سياسي معين ، فهذا رأيه إذ لم يكن يجب هذا اللون من التشاحن^(١) . وحقاً نجد بين معاصريه أدباء احترفوا الحزبية احترافاً ، فهم كل يوم في حزب ، يتنقلون مع الريح يميناً وشمالاً ، ويدقون الطبل دقاً عريضاً اليوم لهذا الحزب ، ثم يتصرفون إلى حزب آخر ، فيضربون الطبل له ضرباً بصم الآذان والأسماع . ولم يكن شوقي يجب أن يعيش هذه المعيشة الملونة ألوان الطيف ، وكان في الوقت نفسه غنياً عن أن يرتزق بشعره فاعترل الأحزاب ، وعاش مستقلاً ، حتى لا يصدم أحداً بكلمة أو همسة .

وكل هذا من حق شوقي ، فالتناس يختلفون في مزاجهم ، منهم من يجب المصارعة ، حتى مصارعة الثيران لا الإنسان ، ومنهم الهادى الذى لا يستطيع أن يشاهد لوناً من ألوان المصارعة بين الناس . ولم يعرف شوقي يوماً المصارعة فقد جرت حياته في هدوء ولم تتخللها عاصفة سوى عاصفة النقى ، ومع ذلك

(١) اثني عشر عاماً ص ٨٤ .

مرّت بسلام . ومثله في هلوته ومزاجه لا تقاس وطنيته بصراعه واصطدامه
بالناس ، وإنما تقاس بفنه وشعره الذي سخّره لمصر والمصريين ، وفي ذلك
يقول في قصيدته « نهضة مصر » :

جعلتُ حُلَاها وتمثالها	عيونَ القوافي وأمثالها
وأرسلتها في سماء الخيال	تجرُّ على النّجم أذيالها
وإني لغريدٌ هذى البِطاح	تَغْدَى جَنَاحَها وسَلَسَالِها
تري مصرَ كعبةَ أشعاره	وكلّ معلقةٍ قالها
وتلمحُ بين بيوت القصيدِ	حِجَالَ العروس وأحجالها ^(١)
أدار النسيبَ إلى حُبِّها	وولّى المدائحَ إجلالها
أَرَنُ بغابرها العبقريَّ	وغنى بمثل البكي حالها
ويروى الوقائع في شعره	يروضُ على البأس أطفالها
وما لمحوا بعدُ ماء السيوف	فما ضرَّ لو لمحوا آلها

وكأنما كان يحسُّ شوقى أنه مزار مصر، بعثه الله إليها، لينفخ في روحها،
مستمداً تارة من حاضرها، وتارة من ماضيها. وإذا كانت مصر تفاخر بأبجادهما
القديمة وما اكتشف من تحف الفن في مقابر توت عنخ آمون وغيره، فأولى لها أن
تفاخر بهذا الشاعر الذي أحال لها هذه الأجداد والتحف الحاناً ساحرة.

ومهما يكن فقد غنى شوقى للشعب المصرى عواطفه الوطنية الماضية والحاضرة
غناء مملوك — ولا يزال يملك — عليه لبّه ، وكان الجمهور المصرى في أثناء هذه الحقبة
من حياته يَرْهف أذنه له، ويتنظره مع الصباح في صحيفة الأهرام أو في صحف
أخرى كصحيفة الجهاد أو السياسة ، ليمتع شعوره بهذه الآيات البديعة من

(١) حجال العروس : جمع حجلة : بيتها المزدان. أحجال : جمع حجل : الخلخال.

الوطنيات التي كان ينظمها ، والتي لم يعد بين أبناء الوادي من يستطيع أن ينافسه أويشق غباره فيها ، حتى حافظ إبراهيم الذي كان يصول ويجول في ميدان هذه الوطنيات وحده قبل الحرب الكبرى التي رايته واستسلم ، فإن فنه لم يكن من القوة بحيث ينهض لفن شوقي وصناعته .

وظل شوقي يرتل للمصريين أعياد جهادهم وأحداث سياستهم ، ولم يكتف بذلك ، بل وضع الأناشيد لينشدها النشء ، ويتغنوا بها في طرقاتهم وكشافتهم وحر بهم وسلمهم ، من مثل هذا النشيد :

اليوم نسودُ بوادينا	ونعيدُ محاسنَ ماضينا
ويشيد العزُّ بأيدينا	وطنٌ نفديه ويفدينا
وطنٌ بالحقُّ نؤيدهُ	وبعين الله نُشيدُهُ
ونحسنه ونزيّنُهُ	بماثرنا ومساعينا
سرُّ التاريخ وعنصرُهُ	وسريرُ الدهرِ ومنبرُهُ
وجنانُ الخلد وكوثرُهُ	وكفى الآباء رياحينا
نتخذ الشمس له تاجاً	وضُحاهَا عَرشاً وهاجاً
وسماء السُّودِ أبراجاً	وكذلك كان أوالينا
العصر يراكم والأُممُ	والكرنكُ يلحظ والهرمُ
أبني الأوطان ألا هممُ	كبناء الأول يبنينا
سعيًا أبداً سعيًا سعيًا	لأنيل المجد وللعليا
ولنجعل مصرَ هي الدنيا	ولنجعل مصرَ هي الدنيا

وفي الجزء الرابع من ديوانه نشيده (بني مصر مكانكم تهيأ) ونشيد الكشافة

والوطن و (النيل العذب هو الكوثر) . ولا يقرأ أحد هذه الأناشيد حتى يشعر شعوراً عميقاً بأن شوقى كان منحة رائعة من ربة الشعر لمصر الحديثة ، فقد أحالتها شعراً ، أحالت ماضيها أوتار ينجها ، وحاضرها أونهاضتها ، كما أحالت مستقبلها في هذه الأناشيد أحلاماً سعيدة ، بل أعياداً وأفراحاً إن صح هذا التعبير .

ولم ينطق شوقى في الصحف عن الروح الوطنية لمصر وحدها ، بل خلق بقيثارته في جو العالم العربي كله ، وحقاً إنه كان يخلق في هذا الجو وينطق عن أهله وشعوبه قبل الحرب الكبرى ، ولكن اللحن تغير الآن ، فقبل هذه الحرب كان يذكر العروبة على هامش مدائح في الترك أو في الرسول الكريم ، أما اليوم وفي هذه الحقبة فإنه يتغنى بالترغعات الوطنية والقومية الطارئة على هذه الشعوب . وربما لمحنا في سينيته ونونيته الأندلسيتين شيئاً من هذا الاتجاه الجديد ، وهو التغنى بالعرب ، ولكنه حينئذ كان يذكر مجدهم الدائر ، أما بعد الحرب الكبرى ، وبعد نمو الترغعات القومية ، فإننا نجده يقف من العرب موقفه من مصر ، فهو يتغنى بأبجادهما الماضية ، وهو يتغنى بثورتهم الحاضرة ، وهو يحس إحساساً قوياً بأن مصر والشام والعراق وغيرها من البلاد العربية أسرة واحدة ، حتى ليقول في قصيدته يوم تتويجه :

ربُّ جارٍ تَلَفَّتْ مصرُ تولى	هـ سؤالَ الكريم عن جيرانه
بعثنى معزياً بمآقى	وطنى أو مهنئاً بلسانه
كان شعرى الغناء فى فرح الشر	ق وكان العزاء فى أحزانه
قد قضى الله أن يؤلفنا الجر	ح وأن نلتقى على أشجانه
كلما أن بالعراق جريح	لمس الشرق جنبه فى عمانه
وعلىنا كما عليكم حديد	تتنزى الليوث فى قُضبانه
نحن فى الفكر بالديار سواء	كلنا مشفق على أوطانه

أخذ شوقي يحسُّ بهذه الروابط القوية بين الأمم العربية، فسور مجدهم متآلفة، وأناشيدهم في أفراحهم وأحزانهم متحدة، وهذه قيثارته تشاركهم في مسراتهم وتهنئاتهم وتعزياتهم. وربما لم يظفر قطر من شوقي بما ظفرت به سوريا، فقد راح يرتل عصرها الزاهي أيام الأمويين، ويشيد بأبنائها في قصيدته التي أنشدها بدمشق في المجمع العلمي العربي يوم ١٠ من أغسطس سنة ١٩٢٥، وفيها يقول:

قُم نَاجِ جِلَقْ وَأَنْشُدْ رَسَمَ بَانُوا	مَشَتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحْدَاثُ وَأَزْمَانُ
هَذَا الْأَدِيمُ ^(١) كِتَابٌ لَا كِفَاءَ لَهُ	رَثَ الصَّحَائِفَ بَاقٍ مِنْهُ عُنْوَانُ
بَنُو أُمَيَّةَ لِلْأَنْبَاءِ مَا فَتَحُوا	وَلِلْأَحَادِيثِ مَا سَادُوا وَمَا دَانُوا
كَانُوا مُلُوكًا سَرِيرَ الشَّرْقِ تَحْتَهُمْ	فَهَلْ سَأَلْتَ سَرِيرَ الْغَرْبِ مَا كَانُوا
عَالِينَ كَالشَّمْسِ فِي أَطْرَافِ دَوْلَتِهَا	فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ مُلْكٌ وَسُلْطَانُ
لَوْلَا دِمَشْقُ لَمَا كَانَتْ طُلَيْطِلَةٌ	وَلَا زَهَتْ بِنَى الْعَبَّاسِ بَغْدَانُ ^(٢)
مَرَرْتُ بِالْمَسْجِدِ الْمُحْزُونِ أَسْأَلُهُ	هَلْ فِي الْمَصَلَّى أَوْ الْمَحْرَابِ مِرْوَانُ
تَغَيَّرَ الْمَسْجِدُ الْمُحْزُونُ وَاخْتَلَفَتْ	عَلَى الْمَنَابِرِ أَجْرَارُ وَعَبْدَانُ
فَلَا الْأَذَانُ أَذَانٌ فِي مَنَارَتِهِ	إِذَا تَعَالَى وَلَا الْأَذَانُ أَذَانُ

ولم تمتدح دمشق بقصيدة ولا ذكر مجدها الغابر، كما مدحت وذكر مجدها في هذه القصيدة التي صاغ فيها شوقي عواطف الدمشقيين وعبرهم تعبيراً نفسياً دقيقاً عما يحول في ضمائرهم. وقد انطلق يصف رياضها وجنانها فقال:

آمَنْتُ بِاللَّهِ وَاسْتَنْثَيْتُ جَنَّتَهُ	دِمَشْقُ رَوْحٌ وَجَنَاتُ وَرِيحَانُ
جَرَى وَصَفَّقُ يَلْقَانَا بِهَا (بَرْدَى) ^(٣)	كَمَا تَلْقَاكَ دُونَ الْخُلْدِ رِضْوَانُ

(١) الأديم: وجه الأرض. (٢) بغداد: بغداد. (٣) بردى: نهر دمشق.

دخلتها وحواشيها زُمُرْدَةٌ والشمس فوق لُجَيْنِ الماءِ عَقِيَانُ^(١)
والحور في (دُمُرٍ)^(٢) أو حول هامتها حورٌ كواشفٌ عن ساقٍ وولدانُ
و (ربوة) الوادِ في جلاب راقصةٍ الساق كاسيةٌ والنحرُ عُريَانُ
وما زال يتغنى بطبيعة الغوطة والشام حتى انتهى إلى نصيحة القوم بأن
يشيدوا كما شاد آبائهم ، وأن تتحد فرقهم وملهم في هوى الوطن ، ويحتم
قصيدته بهذا البيت البديع :

ونحن في الشرق والقُصْحَى بنورحم ونحن في الجرح والآلام إخوانُ
وانهر أهل دمشق ، فقد جاءهم شوقٌ بتميمة لا تقل روعة وبياناً عن
تمامه في مصر بلده ، وأصبح شاعرهم الذي يغنى روحهم الوطنية على نحو ما
يغنى الروح المصرية . ولم تلبث الحوادث أن عصفت بسوريا ، فإن الدروز
ثاروا وثارَت معهم دمشق فهاجمها الفرنسيون بالقنابل ، وكانت بينهم وبين أهلها
وقعة مشهورة ، وأنزلوا بهم قارعة من قوارعهم ، فخضبت الدماء الذكية شوارع
دمشق ودروب الغوطة ، وتلفتت دمشق إلى شاعرها ، فإذا هو يندب يومها
أروع ندب ، وكأنما انبجست فيه نفس القورة الوطنية التي انبجست
في قلوب أهلها ، وانحلت في فؤاده خيوط مشاعرهم ، واستمع إليه يقول :

سلامٌ من صَبَا بَرَدَى أرقُ ودَمْعٌ لَا يُكْفِكُفُ يا دِمَشْقُ
ومَعْدَرَةُ اليراعة والقوافي جلالُ الرُّزءِ عن وَصْفِ يَدِيقُ
لحاحها الله أنباء توالَتْ على سَمْعِ الوليِّ بما يَشُقُ
تكاد لروعة الأحداث فيها تُخَالُ من الخرافة وهي صِدْقُ
وقيل معالمُ التاريخ دُكَّتْ وقيل أصابها تَلَفٌ وَحَرَقُ

(١) العقيان: ذهب متوهج. (٢) دمر: ضاحية من ضواحي دمشق. الحور: شجر عظيم.

رِبَاعُ الخُلْدِ وَيَحْكُ مَادَهَا أَحَقُّ أَنَهَا دَرَسَتْ أَحَقُّ
 وَأَيْنَ دُمَى الْمُقَاصِرِ مِنْ حِجَالِ مَهْتَكَةٍ وَأَسْتَارِ تُشَقُّ
 بَرَزْنَ فِي نَوَاحِي الْأَيْكِ نَارُ وَخَلَفَ الْأَيْكِ أَفْرَاحُ تَزَقُّ
 إِذَا عَصَفَ الْحَدِيدُ احْمَرَّ أَفَقُ عَلَى جَنْبَاتِهِ وَاسْوَدَّ أَفَقُ
 بَنَى سُورِيَّةَ اطَّرَحُوا الْأَمَانِي وَالْقُوا عَنْكُمْ الْأَحْلَامَ الْقُوا
 نَصَحْتُ وَنَحْنُ مُخْتَلِفُونَ دَارًا وَلَكِنْ كُلُّنَا فِي الْهَمِّ شَرْقُ
 وَبِجَمْعِنَا إِذَا اخْتَلَفَتْ بِلَادُ بَيَانُ غَيْرِ مُخْتَلِفٍ وَنُطْقُ
 وَلِلْأَوْطَانِ فِي دَمٍ كُلِّ حُرٍّ يَدُ سَلَفَتْ وَدَيْنُ مُسْتَحِقِّ
 جَزَاكُمُ ذُو الْجَلَالِ بَنَى دِمَشْقِ وَعِزُّ الشَّرْقِ أَوَّلُهُ دِمَشْقُ

وليس في سوريا أديب إلا ويحفظ هذه القصيدة العصماء التي وقع شوقي
 لحنها لا على أوتار قيثارته أو نفسه فحسب ، بل أيضاً على أوتار قلوب أهل سوريا
 أنفسهم ، فقد أذاب فيها كل عواطفهم ومشاعرهم ، فأحبوه بل آثروه على
 ذات شعرائهم ، ولذلك كنت لا تذكره لأحدهم ، إلا ويخفق فؤاده حين سماع اسمه ،
 ولم يحدث أن هاجمه هناك أحد بنقده ، فقد كانوا يرونه ، ولا يزالون ، نفحة سماوية ،
 فلم يحاول أحد منهم تعويق فيضه يوماً ولا هدمه .

وعلى هذا النحو أخذت ربة شعر شوقي ترفرف لا في سماء الوطنية المصرية
 وحدها ، بل أيضاً في سماء الوطنية السورية وفي سماء كل بلد عربي ، تنزل هنا
 وهناك متى أحببت أو أرادت ، وتنزلها الحوادث ، فتصفق بأجنحتها ، وتغني
 العرب أناشيد وطنياتهم وحررياتهم ، وتصور لهم آمالهم في مستقبل هنيء .

وقد جف في شوقي بعد الحرب الكبرى وزوال الخلافة التركية معين تركياته
 القديمة . نظم بعض قصائد في انتصار مصطفى كمال على اليونان ، ولم يلبث
 أن خاصمه حين سمع بثورته على القديم كله . وكان هذا من حسن حظ البلاد

العربية ، فإنه لم يعد يتغنى بالترك ولا بما يتصل بهم من الخلافة ، وأيضاً فإنه لم يعد يتغنى بالسفور وكوكصو أو جكسو وجسر غلطة بل أصبح يتغنى بالعرب ، ونظم في طبيعة البلاد العربية ، وشدا بجناتها وأنهارها ومناظرها . وكان يكثر من زيارة لبنان بعد الحرب ، فخصّ رياضها وغدّ رانها وسهولها وجبالها بقصائد بديعة ، وسمعته يقول في واحدة منها :

لُبنان والخلدُ اختراعُ الله لم	يُوسمُ بأزَيْنَ منهما ملكوتهُ
مَلِكُ الهضابِ الشَّمُّ سلطانُ الرُّبَى	هَامُ السحابِ عروشُه وتُخوتُه
أبهى من الوشَى الكريم مُروجهُ	وَالدُّ من عَطَلِ النحورِ مروتهُ ^(١)
وكانَ أيامَ الشبابِ ربوعهُ	وكانَ أحلامَ الكعابِ بيوتُه

وكل ذلك كان ثمرة نزعة العروبة التي انطوت عليها نفس شوقي ، فهو يشارك العرب في ثوراتهم وفي تصوير أجدادهم وطبيعة بلادهم وفراديسهم وجناتهم ، وكان له من القدرة في التعبير ما جعله يبدّ معاصريه في كل ناحية لمسّها ، بل ما جعل العرب أنفسهم يعدّون بعض قصائده كأنها مصاحفهم .

وأظن أننا لم ننس ما قلناه عن هذه الأنغام كلها ، فهي من وحي الجمهور المصري والجماهير العربية التي أخذ شوقي يُنشّد لها في الصحف هذه المزامير ، وهي مزامير جديدة لا عهد للشعر العربي بها ، فلم يكن الشاعر العربي قبل هذا العصر يفنى في الجماهير ولا كان يعبر عن روحها الشعبية أو الوطنية ، إنما كان يعبر عن نفسه أو عن سادته . أما في هذا العصر فقد تحول يعبر عن أمته وعن قارئيه ، فشوق في أثناء عمله لهذا الشعر كله لا يفكر في عواطفه ، وإنما يفكر في عواطف قرائه بمصر والبلاد العربية . ولولم تتطور حياة مصر وحياة الشرق من حولها ، وتظهر فكرة الوطنية والقومية ، ويأخذ الشعب المصري والشعوب العربية في البروز ، بل في السيادة والحياة الديمقراطية ، ولولم تظهر الصحف ويتشر

(١) مروت : جمع مرت ، وهو المفازة .

التعليم ، ويظهر جمهور واسع يتجه إليه الشعراء بشعرهم ، لولا هذا كله ما تحول الشعر العربي إلى هذه الوجهات الجديدة التي نجدها عند شوقي .

وهو في الحقيقة خير مثال لما طرأ على شاعرنا الحديث من تطور ، فقد عاش يغنى غيره ، يغنى عواطفه ومشاعره ، غنى عباساً وغنى مصر والإسلام والعروبة من خلاله ، وداخل ظلاله . وربما كانت مدائح الرسول فقط هي التي صاغها مستقلة عن عباس في هذه الحقبة ، ومع ذلك فقد حجَّ عباس ، وربما كانت هذه النزعة الدينية تعجبه .

هكذا كان شوقي أولاً وقبل منفاه ، فلما عاد لم يجد سيده ، فتحول إلى معبود جديد هو الشعب المصري والشعوب العربية . فهو دائماً لغيره ولا يفكر في عواطفه وميوله ، وإنما يفكر في عواطف غيره وميوله ويحسن إلى أبعد حد التعبير عن ذلك ، كأنه موكل بصدق التعبير النفسى عن هذا الغير ، سواء أكان أميراً أم كان شعباً أم شعبياً .

ولا يظهر ذلك في شعر شوقي السياسى فحسب ، بل يظهر في كل ضروب شعره الأخرى ، فهو دائماً لا يعنيه نفسه ، إنما تعنيه أشياء خارجة عنه ، وكان الجمهور وكانت الصحف دائماً قبلته ، حتى حين كان يغنى للخديوى عباس ، وحين كان يعتزل الناس في برجه العاجى أو الذهبى ، فلم ينفك عنه اهتمامه بالجمهور والصحف . إنما الذى يلاحظ أن هذا الاهتمام يتطور وتختلف اتجاهاته مع مر الزمن ، فهو يهتم بالجمهور قبل الحرب الكبرى فيغنيه التركيات ، ويغنيه الإسلاميات ، ويغنيه تاريخه ، كما يغنيه عرويته . ولكن لا تنحسر موجة الحرب حتى تفيض مع شعبه والشعوب العربية مشاعره الوطنية . وهذا معنى أن شوقي يصور أوضح تصوير تطور شاعرنا الحديث مع جمهور قرائه ومع الصحف التي يقول عنها في إحدى قصائده إنها آية العصر .

وليس ما قدمنا كل ما نجده للجمهور والصحف من أثر في شعر شوقي ، فهناك جوانب أخرى في الديوان يتضح فيها هذا الأثر انضاحاً شديداً . ولا نبالغ إذا قلنا إن كل شعر شوقي تقريباً أُريد به الجمهور والصحف ، فهو

يَنْزَعُ عَنْ قَوَسَيْهِمَا فِي مَنَاحِي شَعْرِهِ الْمُخْتَلِفَةِ، وَهِيَ مَنَاحٌ مُتَعَدِّدَةٌ، وَرَبَّمَا كَانَتْ كَلِمَةُ الْمُنَاسِبَاتِ خَيْرَ كَلِمَةٍ تَجْمَعُهَا وَتَضُمُّ أَطْرَافَهَا الْمُتَبَاعِدَةَ .

٣

المناسبات

رَأَيْنَا شَعْرَ شَوْقِي يَتَطَوَّرُ تَحْتَ تَأْثِيرِ الْجُمْهُورِ الَّذِي يَقْرَأُهُ فِي الصَّحَفِ ، وَمَا زَالَ يَصْعَدُ فِي تَطَوُّرِهِ حَتَّى انْتَهَى إِلَى هَذَا الشَّعْرِ الْوَطْنِيِّ أَوِ السِّيَاسِيِّ . وَنَسْتَطِيعُ أَنْ نَرُدَّ إِلَى هَذَا الْمُؤَثِّرِ فِي شَعْرِهِ كَثِيرًا مِنْ جَوَانِبِهِ ، فَنَحْنُ إِذَا ذَهَبْنَا نَتَصَفَّحُ شَوْقِيَّاتِهِ وَجَدْنَاهَا فِي أَغْلِبِهَا شَعْرًا قِيلَ فِي مَنَاسِبَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ ، فَهُوَ يَمْدَحُ الْحَدِيدِيَّ فِي أَعْيَادِهِ وَفِي أَثْنَاءِ تَنْقِلَاتِهِ بِمِصْرٍ أَوْ رَجُوعِهِ إِلَيْهَا مِنَ الْآسْتَانَةِ ، وَهُوَ يَرِثِي الْأَعْيَانَ الَّذِينَ يُتَوَفَّوْنَ ، وَلَا يَبْزُغُ حَادِثٌ أَوْ مُخْتَرَعٌ جَدِيدٌ إِلَّا يَهْزُ نَفْسَهُ وَيَحْفَظُهُ لِنَظْمِ الشَّعْرِ .

وَلَكِنْ لَا تَظُنْ أَنَّهُ فِي ذَلِكَ كُلِّهِ يَنْفَصِلُ عَنِ الْجُمْهُورِ ، فَقَدْ كَانَ يَمْدَحُ سَيِّدَهُ ، وَيَنْشُرُ مَدِيحَهُ فِي الصَّحَفِ ، وَهُوَ لِذَلِكَ لَا يَفْكُرُ فِيهِ وَحْدَهُ ، بَلْ يَفْكُرُ أَيْضًا فِي الْجُمْهُورِ الَّذِي سَيَقْرَأُهُ . وَشَوْقِي مِنْ هَذِهِ النَّاحِيَةِ يَنْفَصِلُ فِي مَدِيحِهِ عَنِ الشُّعْرَاءِ الْقَدَمَاءِ : الْعَبَّاسِيِّينَ وَغَيْرِهِمْ ، فَقَدْ كَانُوا لَا يَفْكُرُونَ إِلَّا فِي الْخُلَفَاءِ وَالْأُمَرَاءِ الَّذِينَ يَمْدَحُونَهُمْ ، فَإِنْ فَكَّرُوا فِي غَيْرِهِمْ فَإِنَّمَا يَفْكُرُونَ فِي الطَّبَقَةِ الْمُسْتَنِيرَةِ الَّتِي تَحِيطُ بِهَؤُلَاءِ الْخُلَفَاءِ وَالْأُمَرَاءِ مِنْ بَطَانَتِهِمْ وَحَوَاشِيهِمْ . أَمَّا شَوْقِي فَلَا يَفْكُرُ فِي أَثْنَاءِ مَدِيحِهِ فِي عَبَّاسٍ وَحَاشِيَتِهِ وَحَدِّمَا ، وَإِنَّمَا يَفْكُرُ أَيْضًا فِي الْجُمْهُورِ أَوِ الْجَمَاهِيرِ الَّتِي سَتَقْرَأُهُ فِي الصَّحِيفَةِ الْمُخْتَارَةِ الَّتِي يَنْشُرُ فِيهَا شَعْرَهُ . وَنَفْسُ عَبَّاسٍ سَيِّدِهِ كَانَ يَفْكُرُ فِي هَذِهِ الْجَمَاهِيرِ الَّتِي سَتَقْرَأُ شَعْرَ شَوْقِي بِأَكْثَرِ مَا كَانَ يَفْكُرُ أَسْلَافَهُ مِنَ الْأُمَرَاءِ . وَمِنْ هُنَا يَتَمَلَّقُ لَهُ شَوْقِي هَؤُلَاءِ الْقُرَاءَ ، وَيَحَاوِلُ أَنْ يَأْتِيَهُمْ بِمَا يَمْلَأُ أَنْفُسَهُمْ إِعْجَابًا بِسَيِّدِهِ وَوَلِيِّ نِعْمَتِهِ . وَنَحْنُ إِذَا اسْتَشْنَيْنَا مَدَائِحَهُ الْأُولَى الَّتِي وَصَفَ فِيهَا حَفَلَاتٍ أُقِيمَتْ فِي

قصر عابدين ، وصوّر فيها الحمر والرقص وجدناه يهجر هذا اللحن ،
ويأخذ في تملق الجمهور المصرى بجانب تملقه لسيده ، فهو لا يصنع القصيدة
لعباس وحده ، وإنما يصنعها له وللشعب ، وكانت له حيلٌ إلى ذلك كثيرة ،
فهو إذا مدح عباساً في عيد من أعياده اختار ملابساً شعبية ، أو وقف يشيد
بأعماله للشعب وإصلاحاته ، وكان عباس في الشطر الأول من حكمه مغاضباً للإنجليز
وكان المصريون يحبونه ، فكان شوقى يعتصر لهم هذا اللحن دائماً في شعره . ومن
يقرأ مدائحه فيه بالجزء الأول من « شوقياته » وهو يشتمل على أكثرها يجده يربط
دائماً عباساً بالشعب ، وهو لذلك يختار مناسبة يجعلها مركز قصيدته ، كأن
يزور عباس طنطا ، أو يفد وباء « الكوليرا » على البلاد ، أو تكون عمته فاطمة
بنت إسماعيل من أسباب إنشاء الجامعة المصرية القديمة ويحتفلُ بافتتاحها .
وكأنما يريد شوقى أن لا يكون عباس هو القطب أو محور الدائرة ، فالشعب لا بد
أن يكون له مكانه . وقرأ قصيدته فيه « وداع فروق ^(١) وتهنئة العيد » فإنك
تجده يَدْخُل في نسيجها خيوطاً تروع المصريين ، وخبوطاً أخرى تروع
العرب جميعاً من مسلمين ومسيحيين ، أما الخيوط التى تهم المصريين فتتضح
في مثل قوله :

عروس الشرق مصرٌ ولا أبالى	لقد شَبْتُ وما بلغ الرُّضاعا
أخذت بِشُورَوَى الحكم فيها	وما تَأَلو مناهجَه اتباعا
تُدْرِجُهَا على ذُلل سِباح	من الأحكام سَنًا واشتراعا
وأنت مُنِيلُهَا ما تبتغيه	وأكرمُ من يروم لها النِّفاعا

وكأنه يتكلم بلسان المصريين إذ يقول له :

أعدُ بالعلم سُودَدَهَا فإنى	وجدتُ العصرَ علماً واختراعاً
-----------------------------	------------------------------

شوق بهذا ونحوه إنما كان يريد أن يُرضى الرأى العام المصرى، يرضيه عنه وعن عباس، أما عنه فلا أنه يغنى له عواطفه، وأما عن عباس فلا أنه يصوره له أميراً ديمقراطياً يأخذ بالشورى فى حكمه، فهو يُشرك الشعب فى الإشراف على إدارة البلاد وسياستها، وهو عامل على أن يحقق لهذا الشعب كل أمانيه وآماله. وعلى هذا النحو بَسَّ شوقى فى مديحه لعباس نغماً كان جديداً على أذن الشعب، وكان يرتاح لسماعه، بل كان يحب أن يسمعه وخاصة من شاعر الأمير. ولا ريب فى أن شوقى كان يتملق بهذا النغم الشعب وعباساً جميعاً، فهو ينال به الحظوة لدى الطرفين. ولم يكن يكتفى بالحظوة عند المصريين وحدهم، ولذلك نراه فى القصيدة نفسها يتغنى بفروق، وكان يصطاف فيها عباس، وينفذ فى أثناء تغنيه بها إلى أنها كانت رومية مسيحية، فجعلها الترك عثمانية إسلامية، وينتزع القرصة، فيدعو إلى الاتحاد بين المسلمين والمسيحيين وأن ينبلوا التعصب والفرقة بينهما، فيقول:

أدارَ محمد وُثْرَاتَ عيسى لقد رَضِيَاكِ بينهما مشاعا
فهل نَبَذَ التعصبَ فيكِ قومٌ يَمُدُّ الجهلُ بينهمُ النزاعا

ومعنى ذلك أن شوقى فى مديحه، لم يكن كأسلافه يفكر فى الأمير وحده، وإنما كان يفكر فى شعبه، وربما مدَّ تفكيره، ففكر فى شعوب أخرى. وكل هذا جديد على قصيدة المديح العربية، فقد كانت تُؤلَّفُ قديماً للفرد، ولم تكن تُؤلَّفُ للجمهور، ولم يكن الشاعر يسأل نفسه فى أثناء تأليفها أهذا المعنى يرضى الجمهور أو لا يرضيه، ولم يكن يبحث عن المعانى التى ينال بها رضا الرأى العام من حوله، فكل ذلك لم يكن يعنيه لسبب بسيط، وهو أنه لم يكن هناك جمهور ولا صحف ولا رأى عام.

وإذا كان شوقى قد حوَّرَ تحت تأثير الجمهور فى قصيدة المديح فإنه حوَّرَ أيضاً تحت تأثيره فى قصيدة الرثاء. ويحتلُّ الرثاء حيزاً واضحاً فى شعره، وكان يريد فى أكثره أن يرضى بغض أصدقائه ويقضى حقوقهم عليه كما يقول

في بعض قصيده ، ولكن من يتصفح مجده ينحاز عن النذب والبكاء
وبسّ اللوعة إلى التفكير في الحياة والموت ، وأن دنيانا لحظات قصيرة
ملأى بالأوصاب والآلام . ويسترسل في هذا العنصر الإنساني حتى يُخرج
القصيدة من حيز الرثاء الشخصي إلى حيز إنساني عام ، يجد فيه كل مواطن ، بل
كل عربي ، سلوته وعزاه وما يساعده على أن يصرع حزنه وشقاءه وأوجاعه
النفسية ، كأن يقول في رثاء جدته :

ومَهْدُ المَرءِ في أيدي الرَوَاقِ	كَنعَشِ المَرءِ بين النَّائِحَاتِ
وما سَلِمَ الوليدُ من اشتكاءٍ	فهل يخلو المَعمرُ من أذاةٍ
هي الدنيا قتالٌ ، نحن فيه	مقاصدُ للْحُسامِ وللقنْصاةِ
وكلُّ الناسِ مدفوعٌ إليه	كما دُفِعَ الجبانُ إلى الثباتِ
نُرْوَعُ ما نُرْوَعُ ثم نُرْمَى	بسهمٍ من يَدِ المَقْدورِ آتِ

ويقول في رثاء أمين الرافعي :

إنما العالمُ الذي منه جُئنا	مَلْعَبٌ لا يُنَوَّعُ التمثيلا
بطلُ الموتِ في الرواية رُكْنٌ	بُنِيَتْ منه هيكلُ وفصولا
كلما راح أو غدا الموتُ فيها	سَقَطَ السُّرُّ بالدموعِ بَلِيلا

وليس هذا العنصر في رثاء شوقي جديداً في العربية ، فهو موجود من قديم ،
ووسَّعه المتنبي ، ثم انتهى به أبو العلاء إلى الغاية في مراثيه ، إنما الذي نلاحظه
أن شوقي استغلَّ هذا العنصر في رثائه ، ولم يفته استغلاله إلى أبعد الحدود ،
حتى يعمق في قرائه إحساسهم ، أو قل حتى يخاطب أعماق نفسياتهم . وهو يسلك
في هذا العنصر حِكْمًا كثيرة مقلداً لأستاذه المتنبي كما يسلك نقداً اجتماعياً ، وهو في
كل ذلك تلميذ المتنبي .

وبذلك يصبح الشخص في أكثر مراتي شوقى ليس غاية في نفسه ، بل هو وسيلة ، ليعرض شوقى على قرائه حقائق الحياة ، وليقدم لهم القدوة المثلى في الخلق مستعيناً في كثير من الأحوال بعبر التاريخ وبتقد اجتماعى طريف . ومرثيته في مصطفى كامل من أدق الأمثلة على بروز هذا العنصر في شعره ، بل على أن الميت في مرثيته يصبح كالنواة لمجموعة من الأفكار ، وكأن موته ومصيبة الشاعر فيه – وكان صديقاً له – شئ يجرى على الهامش أما الصميم فبث الحكم وبث الخلق السامى ، واستخراج العبر والعظات ، واسمعه يقول :

الناس جارٍ في الحياة لغاية	ومضللٌ يَجْرَى بغير عنانٍ
والخلدُ في الدنيا وليس بهينٌ	علياً المراتب لم تُتَخَ لجبانٍ
المجدُ والشرف الرفيعُ صحيفةٌ	جُعِلَتْ لها الأخلاقُ كالعنوان
دَقَاتُ قلبِ المرءِ قائمةٌ له	إن الحياةَ دقائقٌ وثوانى

فأرفعُ لنفسك بعد موتك ذكرها

فالذكرُ للإنسانِ عُمرٌ ثانٍ

للمرءِ في الدنيا وجَمُّ شؤونها	ما شاء من ربحٍ ومن خُسرانٍ
فهى الفضاءُ لراغبٍ متَطَلِّعٍ	وهى المضيقُ لموثر السلوانِ
الناسُ غاد في الشقاء ورائحُ	يَشْقَى له الرُحماءُ وهو الهانى
ومُنْعَمٌ لم يَلْقَ إلا لذةً	في طيِّها شَجَنٌ من الأشجانِ
فأصبرْ على نُعمَى الحياة وبؤسها	نُعمَى الحياة وبؤسها سيانٍ

وكل ذلك إنما أراد به شوقى أن يتيح لقرائه مجموعات من الخبرات والتجارب الإنسانية ، حتى يظفر بعجائبهم ، وحتى يجدوا في شعره ما ينفس عن آلامهم ، بل ما يملؤهم ثقة وطموحاً .

ولم يكن شوقى يستخدم هذا العنصر وحده فى مراثيه ، بل كان يستخدم عناصر أخرى ، حتى يوسع محيط مراثيته . ولم يكن يُبتعد فى هذه العناصر ، بل كان يستهدف لها إما فى ظروف الميت الخاصة ، وإما فى ظروف عامة تتصل به ، فإذا كان عالماً عرض للنهضة العلمية وقيمتها فى حياة الأفراد والأُمم ، وإذا كان وزيراً عرض للشئون السياسية والوطنية ، وإذا كان قاضياً عرض للقضاء ونزاهته ، وإذا كان قبطياً عرض لاتحاد الفرعين فى شجرة الوطن المباركة : فرعى الأقباط والمسلمين . وكثيراً ما يتخذ من حادث مصادف عام رداءً حزيناً يلف به رثاءه على نحو ما نرى فى رثائه لمصطفى فهمى ، فقد اتفق أن توفى فى أثناء الحرب الكبرى ، فخرج من رثائه إلى الحديث عن هذه الحرب وما تُفجّع به الإنسانية من مثل قوله ؛

يا وَيَحَ وجهِ الأرض أصبح مأتماً بعد القوارس من بنى حواء
يتقاذفون بذات هَوَلٍ لم تَهَبْ حرَم المسيح ولا حِمَى العذراء
من مُحدثات العلم إلا إنها إثم عواقبها على العلماء

وتوفى رياض فتحدث عن وزارته وأعماله وسياسته ، وعن سنة الحياة والموت ، ثم حاول أن يأتى بموضوع جديد يحوك حوله شعره ، فلم يجد إلا البخار وأنه أدرك عصر المخترعات الحديثة . وعلى هذه الشاكلة لا يزال يبحث عن مهد وثير يقدم فيه مراثيته لقرائه . وقد تحول بعد الحرب وحين شبت حركتنا الوطنية إلى إدخال إشعاعات منها كثيرة إلى مراثيه ، فمن ذلك أنه كان يرثى الصحفيين من أمثال يعقوب صروف وأمين الرافعى ، فيعرض لمواقفهم السياسية ، وكيف سكتوا أقلامهم لتحطيم الأغلال وفك الرقاب ، من مثل قوله فى الرافعى :

يا أمينَ الحقوق أدبتَ حتى لم تخنْ مصرَ فى الحقوق فتبلا
لستُ أنساك قابعا بين دُرَجِيْ لك مُكباً عليهما مشغولا
تُنشِدُ الناسَ فى القضية لَحْناً كالحوارى رَتَّل الإنجيلا

ماضيًا في الجهاد لم تتأخر تزن الصف أو تقيم الرعيلا^(١)

ما نبالي مضيت وحلك تحمي حوذة الحق أم مضيت قبيلًا

ونراه في مرثية عبد الحميد أبي هيف يذكر له موقفًا وطنيًا ، لم يقفه شوقي نفسه على نحو ما أسلفنا في غير هذا الموضع ، فإن عبد الحميد وقف يعارض بعنف وشدة « مشروع ملتر » واستخدم في معارضته علمه بالقانون ، إذ كان أستاذًا بمدرسة الحقوق . واستغل ذلك كله شوقي ، ولم يُوارِ ، بل صرح هنا بفساد المشروع وكيف كان شياطين الباطل يزبنونه للناس ويحسنونه لهم ، وكأنه يغسل وجهه من موقفه القديم . وليس هذا كل ما يلاحظ في مرثية أبي هيف ، فقد تصادف أنه توفي ، وتمَّ عقب وفاته ائتلاف الأحزاب المصرية ، فاستهدف لهذا الائتلاف وأطال فيه . وتوفي بعد ذلك سعد زغلول زعيم الوطن وصفيته ، فرثاه بقصيدة عبّرت أروع تعبير عن مصر المحزونة في فلذة كبدها وعن شقاها ونواحها ونشيجها ، استلها بقوله :

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها	وانحنى الشرق عليها فبكاه
جلل الصبح سوادًا يومها	فكأن الأرض لم تخلع دجها
انظروا تلقوا عليها شفقًا	من جراحات الضحايا ودماها
وتروا بين يديها عبرة	من شهيد يقطر الورد شذاها
ما درت مصر بدفن صبحت	أم على البعث أفاقت من كراها
صرخت تحسبها بنت الشرى ^(٢)	طلبت من مقلب الموت أباها
أرغن هام به وجدانها	وأذان عشقته أذناها

واستمرَّ شوقي يصور ما أصاب الوطن من هذه القارعة ، وهو في أثناء ذلك

(١) الرعيلا هنا : الجماعة.

(٢) بنت الشرى : أتنى الأسد.

يعرض للمقادير وما تصيب به الناس حتى إنها لو أرادت جماداً أو نجماً من النجوم لأصابته ، فهي تتحدى كل قدرة حتى قدرة الطب ، لا يردّها رادٌ ، ولا يعوقها عائق . ويقول إن الناس منذ آدم لا تزال تحملهم إلى قبورهم الآلة الحذباء ، ويتمثل خوفو ومينا وأن حياً لم يفته حظٌ من خطاها ولا فات عيناً نصيبها من دموعها وبكائها .

ولم يبك شوقي زعيم مصر ومن اشتركوا في حركتها الوطنية أو في سياستها فحسب ، بل بكى أيضاً زعماء العالم العربي ومن شاركوا في حركات وطنهم وثوراته :

وما الشرق إلا أسرةٌ أو عشيرةٌ تلمُّ بنبيها عند كلِّ مصابٍ
وهو يضمنُ مرأى هؤلاء الزعماء آمال أوطانهم ، كما يضمنها مصيبة هذه الأوطان فيهم مستلهما مثاليته الخلقية وطريقته في نثر أفكاره حول الحياة والموت ، زاجاً بالمواعظ والعبر ، محمّساً للشباب ، ناثراً أشجى نواح وأبكاه . وقرأ قصيدته في فوزى الغزى أحد زعماء ثورة دمشق ، فستراها تنحو هذا المنحى ، وقد بلغ منه التأثير مبلغاً عميقاً حين أعدم الطليان بطل طرابلس وزعيمها عمر المختار سنة ١٩٣١ فصور هذا الجرح الدامى الذى أصابوا به قلب هذا البلد العربى ، بل أصابوا به قلب العالم العربى كله ، يقول :

يا وَيْحَهُمْ نَصَبُوا مَنَاراً من دمٍ يوحى إلى جيل الغدِ البغضاء
جرحٌ يصيحُ على المدى وضحيةٌ تتلمس الحرية الحمراء
واعتمر من ذلك الحادث على عادته الحكم مستثيراً للهمم ، واتخذ من بطولة عمر المختار للعرب القدوة الرفيعة .

ويظهر أن هذين المحيطين من وطنه ومن تربة جيبٍ يُتكوّن بكفياته ليوسّع آفاق مراثيه ، ولينال كل ما يريد من استحسان قرائه وإعجابهم ، فذهب يبحث عن أشخاص آخرين ممن ملكوا لبَّ العالم وخفقت قلوب أبنائه لهم ، فرثى (فردى) الموسيقار الإيطالى المشهور

في أواخر القرن الماضي ، ورثى تولستوى ، وتغنى بفلسفته وزهده ودعوته الاشتراكية ، وأفاض في تصوير البائسين والفقراء ، وتحدث حديثاً مستفيضاً عن الحياة والموت ، وأدار بعض جوانب هذا الحديث بين تولستوى وأبي العلاء . ووقف على قبر نابليون ، ورثاه رثاء بديعاً تعرض فيه لأطراف من تاريخه وانتصاره ولعانه ثم انطفائه ، واستخرج من كل ذلك العظات ، وهويفتح رثاءه بقوله :

قِفْ عَلَى كَنْزِ بَبَارِيسَ دَفِينٍ مِنْ فَرِيدٍ فِي الْمَعَالَى وَثَمِينٍ
وافتقدْ جوهرةً من شَرَفٍ صَدَفُ الدَّهْرِ بِتَرْبِيهَا ضَمِينٍ
قد توارت في الثَّرَى حتى إذا قَدُمَ الْعَهْدُ تَوَارَتْ فِي السَّنِينِ
ثم يقول :

نزل الأرض ولكن بعد ما نزل التاريخَ قبرَ النابغين
شيد الناس عليه وبنوا حائطَ الشكِّ على أسِّ اليقين
لستَ تُحصي حوله أَلْوِيَّةً أَسِرَتْ أَمْسَ وَرَايَاتِ سُبِينِ
نام عنها وهى في سُدَّتِهِ دِيدْبَانُ مَاهِرُ الْجَفْنِ أَمِينِ

وما يزال يتحدث عن أمجاده وشروقه وصعوده إلى كبد السماء ، ثم انحداره وغروبه في أحشاء الظلام . وكل ذلك أرض خصبة أو تربة سخية يستنبت فيها شوق ما يريد من أمثال الدهر وحكمه .. وعلى نحو ما وقف على قبر نابليون وقف على روما وبكى حضارتها الدائرة وشرائعها وقياصرها وأشرافها ودار شيوخها ، كاسياً ذلك كله ثيابَ عبدة وعظة .

ويخيل إلى الإنسان أن شوق لم يترك فرصة إلى الرثاء العام إلا انتهزها ، فهو يرثى فيكتور هيجوفى ذكراه المثوية ، وهو يرثى محمد على زعيم مسلمى الهند . وفى كل ذلك يريد أن يتخاطب مع أكبر جمهور ممكن ، وأن يُسْمَعَ صوته فى آفاق

العالم كله عن طريق الصحف التي تنشر شعره وتذيعه بين الناس ، وكأنه يريد لهذا الصوت أن يمتدَّ إلى مالا نهاية .

ومن يتصفَّح الشوقيات يستطيع أن يلاحظ في وضوح أن شوقي لم يترك مناسبة إلا دونَّ فيها شعره ، فهو لا يكتفى بالثناء والمدح على عادة شعراء العرب القدماء ، بل يحاول أن ينظم في كل حادثة وفي كل مسألة طارئة سواء أكانت تتصل بالشرق أم تتصل بالغرب ، وارجع إلى الجزء الأول من ديوانه فستجد فيه قصيدة نظمها بمناسبة تأجيل تنويع ملك إنجلترا لإدوارد السابع لإصابته بدمل ، وثانية في ذكرى كارنارفون مكتشف مقبرة توت عنخ آمون ، وثالثة في الاحتفال بأمين الريحاني حين وفوده على مصر ، ورابعة يناشد فيها سعد زغلول وزير المعارف حينئذ أن يقوم بإنشاء مدرسة في المطرية ، وخامسة في سبيل الهلال الأحمر ، وسادسة بمناسبة الإصلاح في الأزهر ، وسابعة في الاحتفال بأحمد حسنين بعد عودته من رحلته في صحراء ليبيا ، وثامنة في الاحتفال بإنشاء نقابة الصحافة ، وتاسعة قيلت في الاحتفال بإنشاء بنك مصر ، وهلم جرا .

وانظر في الجزء الثاني فستجد فيه قصيدة بمناسبة قدوم طيارين من باريس إلى مصر في سنة ١٩١٤ ، وثانية في شكسبير ، وثالثة بمناسبة كتاب فتح مصر الحديث لحافظ عوض ، ورابعة في مسجد أياصوفيا ، وخامسة في غاب بولونيا ، وسادسة في المرأة العثمانية ، وسابعة في وصف جنيف وضواحيها ، وثامنة في ميدان الكونكورد ، وتاسعة في زيارة مصوِّر لمصر ، وعاشرة في معرض الأزهار بباريس ، إلى غير ذلك من مناسبات .

والجزء الثالث خاص بالثناء ، ولكن اقرأ في الجزء الرابع فستجد قصيدة في افتتاح منشآت الجامعة المصرية ، وثانية في الاحتفال بوضع الحجر الأول لمؤسسة بنك مصر ، وثالثة في افتتاح دار للبنك ، ورابعة في افتتاح دار أخرى . وخامسة في مولد الأمير محمد عبد المنعم وسادسة مهداة له ، وسابعة في حريق ميت غمر ، وثامنة في خطبة لغليوم عاجل ألمانيا أحدثت أزمة دولية ، وتاسعة في حفلة افتتاح نادى الموسيقى الشرقي ، وعاشرة في تحية غليوم الثاني لإصلاح

الدين في القبر ، ثم طائفة من الحصوصيات ، وقصيدة في فؤاد حين زار الجيزة سنة ١٩٣٢ وكان شوقى لم ينس الأغلال القديمة التي كانت تضيق أفقه وتغل رقبته ، وكان يعرض له كثيراً في المنشآت الحديثة ، وكأنه كان يعنى نفسه حين قال في قصيدة « مشروع ملر » :

من يخلع النيرَ يعيش بُرْهَةً في أثرِ النيرِ وفي نَسْبِهِ

على كل حال يوضح هذا الاستعراض لقصائد شوقى التي نظمها في المناسبات أنه أكثر في هذا الاتجاه ، وإنما جرّه إليه ماقلناه مراراً من تأثير الصحافة والجمهور في الشاعر المصري الحديث ، فهو يتابع الحوادث والأخبار في مصر وأوروبا ، ويتعوّد أن تهزه كأنه سلك من أسلاك البرق ، وقد أصبح له ذوق الصحافي بأدق معانيه ، فإن لم يجد حادثة أو خبراً يعصف بقرآته احتال لهم إما بتعرضه لشاعر كبير مثل شكسبير أو زعيم عظيم مثل غاندى ، أو طبيعة فائقة مثل غاب بولونيا والبسفور وكوكصور أو جكسولبنان ، وهكذا ما يزال يحاول أن يجد شيئاً من الناس أو غيرهم أو قل خيطاً لينسج حوله شعره .

ولا نشك في أنه كان أجدى على شوقى وعلى الشعر العربي أن يتحول إلى موضوع إنسانى عام ينظم فيه ، فيتغنى غناء خالداً بالأمل والألم والحرية ، أو بصور متاعس وطنه ، أو يصف جمال الطبيعة من حوله ويعيش له . ولو أنه صنع ذلك لاتسع إلهام روحه ووحى عواطفه ، ولو أنه حاول أن ينظم لمصر إلياذة تاريخها القديم ، فأطال نفسه في فرعونية حتى بلغت آلاف الأبيات لكان ذلك أكثر فائدة ، ولأظهر فيه تفوقاً وامتيازاً نادريين ، فقد كان يعرف كيف يحلم بالتاريخ وتاريخ وطنه خاصة ، وإن فرعونياته لا تزال أروع لوحات مضيئة عثرنا أو حصلنا عليها في تاريخ شعرنا الغنائى الحديث .

على أن للمسألة وجهاً آخر ، فإن هذا النوع من الشعر : نوع المناسبات ، يُعدُّ النموَّ الأخير للشعر الغنائى العربى ، إذ المعتاد دائماً في هذا الشعر أن يُنظم بمناسبة من المناسبات ، وكانت مناسباته في عصوره القديمة والوسطى

فردية ، تتصل إما بالشاعر أو الممدوح أو من يرتبهم أو يعذلهم ويعاتبهم أو يهجوهم ويذمهم . أما في العصر الحديث ، فقد طرأ ما حوَّله من الفرد إلى المجموع ومن الأمير إلى الشعب ومن المخطوطات إلى الصحف ، فتعاون ذلك كله على تغير المناسبة ، واشتبكت بأشياء كثيرة في تكوينها ، بعضها اجتماعي وبعضها اقتصادي أو تعليمي أو سياسي أو صناعي ، فاستغل شوقي ذلك كله وتغنى به على قيثارته .

وهذا هو معنى ما نقوله من أن شوقي نَمَّى هذا النوع من الشعر إلى غايته ، فقد استهدف كل المناسبات الحديثة وصاغ فيها أشعاره ، يريد أن يكون شاعر واقع وعصره وبيئته ، وكنا نتمنى لو أنه لم يلتفت إلى ذلك كله ، فتغنى بنفسه ، ولم يجعل للخارج كل هذه السيطرة عليه . ولكننا ننسى فشوقي كان يحس من أعماقه أنه حلقة في السلسلة القديمة ، ولم يشعر بالإحساس العام للكون إلا في القليل النادر ، حقاً عنده حِكم وأخلاق وأفكار اجتماعية وآراء في الحياة وما وراء الحياة ، ولكنه لا ينساب في ذلك كله انسياب النهر الذي يشعر الإنسان أنه ينبع وينصب في اللانهاية من حياتنا الإنسانية .

فشعره يَنحس كثيراً في أقفاص ضيقة من حوادث وقتية كان ينبغي أن لا يشغل بها نفسه ، لأنه ليس صحفياً كما تصوّر ، ولا يقع عليه أي واجب من واجبات الصحفي في عصرنا ، إنما هو شاعر من حقه أن يخلّق في أجواء الفن العليا منفصلاً عن حدود المكان ، وملقياً عن كاهله حواجز الزمان . وإننا لنأسى لهذه الثروة الكبيرة من شاعرية شوقي التي أضاعها فيما بين يديه من مناسبات ضيقة ، كما نأسى لهذا الفيض العظيم من نبينا الذي يتلاشى ويفنى سنوياً في البحر المتوسط دون أن نفيد منه فوائد محققة .

ومع ذلك فنهر النيل يُنشئ في الوادي جنات ورياضاً وبساتين ، على الرغم مما يضيع منه ، وكذلك شوقي يُعَدُّ شعره ، حتى في المناسبات ، واحات جميلة ، لا يزال يبتث الحياة والنضرة فيها ، فإذا الشاعر العبقرى قد سَوَّاهَا آيات رائعة بفضل شاعريته وما تُسبِّغه على هذه المناسبات من معان وما تعتصره

من أفكار وما ترسمه من صور ناطقة وخواطر دقيقة، فليس هناك سدود تستطيع أن تعوقها أو تحول بينها وبين ما تريد .

وربما كان أروع ما يحتال به على توسيع محيط المناسبات أن يُدخل فيها عنصراً من الوطنية ، ويعمُّ ذلك في كثير من قصائده ، وخاصة ما أنشده بعد الحرب الكبرى من مثل قصيدته في الأزهر وقصائده في بنك مصر وقصيدته في الطيار المصري صدقي الذي طار في سنة ١٩٣٠ من برلين إلى مصر .

وشوقى لا يبارى في وطنياته وتغنيه بعواطف أهل بلده ، ولذلك كان يُسكّر من الانزلاق إليها في مناسباته وما يحفز خياله وشعوره من الحوادث والأخبار ، وقد يتسع بالانزلاق فيتحدث عن الشرق كله ، على نحو ما نرى في قصيدته « الطيارون الفرنسيون » فقد ذهب ينادى الشرق فيها أن يتبه من غفلته ويفتح عينيه على مخترعات أوربا، كما ذهب في قصيدته « آية العصر » ينادى شباب مصر أن يستيقظوا من نومهم ، ويطلبوا العلم والمجد في الأرض فإن ضاقت في السماء .

ولم يخص بوطنيته وشعر مناسباته الشباب وحدهم ، بل تعرّض للشيوخ كما أسلفنا حين حديثنا عن شعره الوطني ، وأيضاً تعرض للنساء ومشاركتهن في الحركة الوطنية والإصلاحات الاجتماعية ، وكان لسفورهن بعد الحجاب غير قليل من عنايته ، وقصيدته « بين الحجاب والسفور » من طريف شعره ، وقد تعرّض فيها للحرية ، وذُلّ القيد والعبودية، فوصف هوان الأسر ونعمة الانطلاق ومثّل ذلك في « ملك الكنار » تمثيلاً بديعاً .

ولا تظن أن شوقى نسي العمال فقد خصهم بقصيدة حماسية دعاهم فيها إلى الكد والاكتساب والسعى في مناكب الأرض وإتقان الصناعات حتى يصبح الوطن سماء للمصانع وغابا ، ولم ينس أن يدعوهم إلى إحسان الاختيار لمن ينوبون عنهم في البرلمان ، وأن يتخذوا لسيرتهم النحل مثلاً وأن يبيكروا للرزق كالطير مجيئاً وذهاباً . ولا أراني أبعد إذا قلت إن قصيدته « مملكة النحل » إنما رمز بها إلى الأمة الحية العاملة، وقد صور أروع تصوير بناء

الأمة النشيطة المثابرة التي لا يعرف أحد من أبنائها العطلة والفراغ ، فالملكة مُشَمَّرَةٌ ، والرعية محسنون مهرة ، وكلها تذهب خيفاً وتجيء موقرة ، تجتلب الشمع وتؤديه مسكرة .

ولم يكن شوقي يَسْنُدُ شعر مناسباته بهذا العنصر الوطني فحسب ، بل كان يسنده أيضاً بمخترعات العصر ومبتكراته ، وكأنه رأى في ذلك موضوعاً جديداً لاستغلال شاعريته، وهو موضوع لم يعرفه القدماء، وقد أشرنا فيما مر بنا إلى شعره في الطيارين والطيارات كما أشرنا إلى ذكره للبخار والكهرباء، وقد تحدث عن الغواصات غير مرة، ومن شعره فيها :

ودبابة تحت العُبابِ بِمَكْمَنِ أمينٍ ترى السارى وليس يراها
هى الحوت أوفى الحوت منها مِشَابَةً فلو كان فولاذاً لكان أخاها
خَوْوُنٌ إِذَا غَاصَتْ ، غَدُورٌ إِذَا طَفَّتْ مُلَعْنَةٌ فِي مَبْحَا وَشَراها
تَبِيْتُ سُفْنَ الأبرياء من الوغى وتَجَنَّى على مَنْ لا يخوض رَحاهَا
فلو أدركت تابوت موسى لسلطت عليه زُبَانَاهَا وَحَرُّ حُمَاهَا^(١)
ولو لم تُغَيِّبْ فُلك-نوحٍ وتختجب لما أمنتْ مقنوفها ولظاها
فلا كان بانيها ولا كان رَكْبُها ولا كان بَحْرٌ ضَمَّها وَحَواها
وأفُّ على العلم الذى تدعونه إِذَا كان فى علم النفوس رَداها

وعلى هذه الشاكلة كان شوقي يستهدف كل جديد وكل حادث في عصره ، ولم يترك خبراً سياسياً أو اجتماعياً أو أدبياً إلا صاغه شعراً . وبذلك وصل — تسعفه شاعريته — بهذا النوع من شعر المناسبات إلى القمة التي تنتظره ، وكأنه لم يُبْقَ لمن بعده من الشعراء إلا أن يسقطوا على السَّفَحِ وينحجزوا دون الغاية ، بل لعله هو نفسه قد أحسَّ أنه لم يَبْقَ لفته وشعره في هذا النوع

(١) زباني العقرب: قرنها. حماها: جمع حمة: الإبرة التي تلدغ بها.

إلا أن يهبط ، إذ لم تعد فيه بقية لشاعر ، حتى ولا لصاحبه ومنمّيه إلى أبعد الحدود وأقصى الآفاق ، لذلك ذهب يبحث عن عالم جديد ، وكان العالم الذي استهواه واجتذبه إلى أجوائه هو عالم الشعر التمثيلي والغناء .

٤

الغناء والمغنون

يرتبط الشعر العربي في عصوره المختلفة بالغناء . فكثير منه غناه المغنون ، وكثير منه أُلّف ليُصْحَبَ بالغناء والموسيقى ، وقد أدار أبو الفرج الأصبهاني موسوعته الضخمة في شعراء العرب على الأغاني ، فليس منهم من لم يُغَنَّ في شعره ، إما في حياته أو بعد وفاته . وما زال هذا الغناء ينمو ويتطور ، والشعر ينمو معه أيضاً ويتطور . حتى ظهرت الموشحات والأزجال في الأندلس .

وإذا تعقبنا شوقي في ديوانه وجدناه مهتماً بالغناء والمغنين ، وإنه ليحزن حزناً من أعماقه حين يتوفى نابغ من نابغيهم في مصر ، ولذلك تعددت مراثيه في الممتازين منهم ، فهو يرثي عبده الحمولى المتوفى سنة ١٩٠٢ كما يرثي عبد الحى المتوفى سنة ١٩١٢ ، وحين تقام ذكرى لأحدهم يسارع إلى قيثارته ليساهم في ذكراه على نحو ما نرى في رثائه لسيد درويش وسلامه حجازى . وكل من يقرأ هذه المراثى يلاحظ دقته في وصف المغنى وغنائه ، بل لكأنه كان يعرف الغناء العربى معرفة خبرة ودراسة لأصوله ، واسمعه يقول في عبده الحمولى :

يُخْرِجُ المالكين من حشمة المُلْدُ	لِكِ وَيُنْسِي الوُقُورَ ذَكَرَ وقاره
(بصباً) يُذَكِّرُ الرياضَ صَبَاهُ	و(حِجَازٍ) أَرْقُ من أسحاره
وغنائه يُدَارِ لَحْنًا فَلَحْنًا	كحديثِ النديم أو كعُقاره
وأنينٍ لو أنه من مشوقٍ	عرف السامعون موضع ناره

زفراءُ كأنها بثٌ قيسٌ في معاني الهوى وفي أخباره
يسمع الليلُ منه في الفجرياليه لُ فيصنعي مستمهلا في فراره
وإن في هذا الشعر ما يدل دلالة واضحة على غمرة الحماس التي كانت
تشمله حين يستمع إلى عبده الحمولى وأمثاله ممن عاصروهم ، وهذا طبيعي ،
فقد خلُق شوقى موسيقياً ، له أذن لا تبارى في سماع الألفاظ وتأليف الألحان
الشعرية ، ولو أنه لم يتجه إلى الشعر لكان مغنياً أو موسيقاراً من الطراز الأول ،
فهو بسليقته موسيقى الروح ، ولذلك لا نعجب أن يتعلق بالمغنين لا في مصر
فقط بل أيضاً في أوروبا ، ولا نشك في أنه كان من هواة الموسيقى الأوربية ،
وأنه كان يهترئ حين سماع « سمفونيات بيتهوفن » وأضرابه من رأسه إلى أخمص قدمه ،
واسمعه يقول في رثاء الشاعر الموسيقى فردى :

يتبه على الماس بعضُ النحاسِ إذا ضمَّ ألحانه الغالية
وتحكم في النفس أوتاره على العود ناطقةً حاكية
وتبلغ موضعَ أوطارها وتنفسي سريرتها الخافية
وكم آية في الأغاني له هي الشمس ليس لها ثانية
إذا ما تنادى بها العارفون قل البرق والرعد من غاديه^(١)
فإن همسوا بعد جهرٍ بها فحقق الحلَّى على الغانية^(٢)

وتركزت عناية شوقى بهذا كله أخيراً في مغنيه محمد عبدالوهاب الذى نفخ
في روح صوته ، وأطار اسمه في الآفاق ، وقد تعرّف عليه في سنة ١٩٢٤ إذ
قدّم له خلال حفلة أقامها معهد الموسيقى الشرقى في « كازينو سان استفانو »
بالاسكندرية^(٣) ، وسمع إليه ، فأعجب بصوته ، ولم يلبث أن استخلصه لنفسه
وألحقه ببركته .

(١) غادية : سحابة ممطرة . (٢) الغانية : الحسناء . (٣) أبى شوقى ص ١٣٥ .

وعلى هذا النحو وجد شوقي المغنى الذى يلزمه فى غُلدواته وروحاته لا فى مصر وحدها ، بل أيضاً فى رحلاته إلى فرنسا^(١) وإلى الشام^(٢) فكان يؤلف له أغانيه ، وكان يجلس إلى استماع غنائه بها ، بل كان يشركه أحياناً فى تأليف ألحانها ، فقد قرأت لمحمد عبد الوهاب فى بعض المجلات الأسبوعية حديثاً عن مولد ألحانه أشاد فيه بشوقى وقدرته على تمييز الأصوات وتذوق الموسيقى ، وقال : « إنه لم يكن يبيح لى أن أذيع لحناً قبل أن يراجعنى فيه مراراً » .
ولا نرتاب فى أن شوقى هو الذى لفت عبد الوهاب إلى الإفادة من الموسيقى ، الغربية وأنغامها وألحانها وأتاح له أن يصدق بهذا الصوت الباهر ، وإنه ليصفه فى رثائه لسيد درويش ، فيقول :

إن فى ملك فؤادٍ بلبلا لم يُتَخَ أمثاله للخلفاء
ناحلٌ كالكرة الصغرى سَرَى صوته فى كُرّة الأرض الفضاء
والحق أن كُلاً أكل صاحبه ، واستنفد خير ما عنده من موهبة وفن ،
فكان شوقى يصنع الأغاني ومحمد عبد الوهاب تحت عينه يصنع الأنغام والألحان ، وبذلك تآزر شوقى معه فى إخراج هذه الأصوات البديعة التى يترنح العالم العربى كله طرباً حين ترنُّ فى أذنه . وبعض هذه الأصوات أو هذه الأغاني كان يختاره من قصائد قديمة له ، مثل الأغنية الذائعة :

مُضْنَاكَ جَفَاه مَرْقَدُهُ وَبِكَاه وَرَحْمُ عَوْدُهُ^(٣)

وبعضها كان يصنعها له ، فكان محمد يراه وهو يؤلفها ، وقد أسلفنا طرفاً من حديثه عن تأليف شوقى لأغانيه ، وهى أغان تمتلئ بالعدوية وتفيض بالأنغام الموسيقية ، حتى لكأنها تغنى نفسها من مثل أغنيته :

عَلِمُوهُ كَيْفَ يَجْفُو فَجْفاً ظَالِمٌ لَا قَيْتُ مِنْهُ مَا كَفَى
أَنَا لَوْ نَادَيْتُهُ فِي ذَلَّةٍ هِيَ ذِي رَوْحٍ فَخَذَهَا ، مَا اخْتَنَى

(١) شوقى لتكيب ص ٤٩ . (٢) اثني عشر عاماً ص ٥٣ . (٣) عوده : زواره .

وطبيعي أن تتكامل الموسيقى الشعرية في هذه الأغاني، فقد ألّفت من أجلها. لم تؤلف للإتشاد، وإنما ألّفت للغناء، وليجهر محمد عبد الوهاب ببعض ألفاظها ويهمس بالأخرى، وكأنما شوقي يوسوس إليه في جرس ألفاظه بالنغمة الحلوة التي يريدونها منه، وما يزال يستنده ويمحوطه حتى يتألف اللحن الساحر، ومن بديع هذه الألحان لحن (زحلة)، وهو يجري في شعر شوقي على هذا النمط:

يا جارة الوادي طربتُ وعادني	ما يشبه الأحلام من ذكراكِ
مثلتُ في الذكرى هوالكِ وفي الكرى	والذكرياتُ صدى السنين الحاكي
ولقد مررتُ على الرياضِ برَبوةٍ	غناءً كنتُ حياها ألقاكِ
لم أدرِ ما طيبُ العناقِ على الهوى	حتى ترفقُ ساعدي فطَوالكِ
وتأودتُ أعطافُ بانِكِ في يدي	واحمرُّ من خفَرِئِهما خَدَّالكِ
ودخلتُ في ليلين: فرَعِكِ والدُّجى	ولثمتُ كالصبحِ المنورِ فاكِ
وتعطلتُ لغةُ لكلامِ وخاطبتُ	عينيُّ في لغة الهوى عيناكِ
لا أمس من عمر الزمان ولا غَدُ	جُمع الزمان فكان يومَ لقاءكِ

وكان شوقي يؤلف مثل هذه الأغنية التي تؤثر بموسيقاها في كيانتنا العاطفي تأثيراً قوياً، ثم يأخذها محمد عبد الوهاب فيضيف إليها إطاراً من أنغامه، وبذلك اتحد الشعر والغناء عند شوقي. وكان كل شيء فيه يعدّه لذلك، إذ كان معجباً بالغناء والمغنين من جهة، وكان شعره نفسه حلوة موسيقية ساحرة من جهة ثانية، فتألف الفنان، والتقى الشاعر بمغنيه، وأخذ كل منهما يعتصر أدوات فنه، شوقي يعتصر الألفاظ ومحمد عبد الوهاب يعتصر المقامات والسلام الموسيقية، وكل منهما يسكب في روح صاحبه شتى ضروب الطرب والفرح.

وما من شك في أن هذا المؤلف أثر في شعر شوقي لا من حيث تأليفه للأغاني، بل أيضاً من حيث تأليفه للألفاظ وانتخابها بحيث تحمل كل

ما يريد محمد عبد الوهاب من تموجات واهتزازات صوتية ، فكأن كلاً منهما كان يؤثر في صاحبه من حيث يدري ومن حيث لا يدري ، وكان يستخرج منه خير ممكناته ومقدراته الموسيقية قاصداً وغير قاصد .

ويظهر أن شوقي لم يكن يفكر لأغانيه في نفسه وفي محمد عبد الوهاب فحسب ، بل كان يفكر أيضاً في الجمهور ، وخاصة أن ألحان محمد عبد الوهاب في أغانيه كانت تسجل في « أسطوانات » وكان يذيعها في حفلاته المختلفة . ونشأ عن ذلك أن شوقي لم يكن يقصد في أغانيه أن يطرب نفسه ومغنيه فحسب ، بل أخذ يقصد إلى إطراب الجماهير ، فهو ومحمد عبد الوهاب لا يرسلان الأغنية واللحن في الفضاء ، بل يرسلانها إلى آذان الشعب .

وهذه الغاية التي لم يكن من الممكن أن يتزع شوقي نفسه منها أخذت تدفعه في أغانيه إلى أن يتزل من سماء ألفاظه الحزلة التي ينتخبها عادة في قصائده إلى ألفاظ سهلة تدور على كل لسان ، حتى يغنيها الجمهور ، لاطبقاته العليا من المثقفين ، بل طبقاته الدنيا .

ومعنى ذلك أن أغاني شوقي تنفصل عن شعره لا من حيث اتساع التنعيم فيها فحسب ، بل أيضاً من حيث جوهر ألفاظها ، وهذا طبيعي لأن شوقي في شعره إنما يخاطب الطبقات العليا في الشعب أي أنه لم يتزل به ولم ينحدر عن المستوى الرفيع للشعر العربي ، بل ظل فيما يمكن أن نسميه جواً أرستقراطياً . واعرض شعره على الطبقات الدنيا فستراها تعجب به ، ولكن لا تظن أنها تعجب به لأنها تفهمه ، إنما تعجب به كما يعجب من لا يفهمون الموسيقى بها ، وهو إعجاب يقوم على الإحساس بشيء غامض يثير المشاعر ، وإن لم يتبينه القارئ أو السامع تبيناً دقيقاً .

وإذن فشوقي على الرغم من أنه وجه شعره للجمهور وحياته السياسية وحوادثه اليومية التي عاش فيها لم يهبط به عن آفاقه العليا في الصياغة والفن ، بل ظل محلقاً في أبعد سماء ، لا يدنو ولا يسف . يؤثر فيه الرأي العام وتؤثر فيه الصحف والحياة الاجتماعية والديمقراطية الحديثة ، ولكنه يظل أرستقراطياً .

ولعل في هذا ما يوضح كيف أن شوقي لم يتطور بالشعر العربي تطوراً شعبياً كاملاً ، تطور به ، ولكن تطوره كان ناقصاً وخاصة فيما يتصل بالصياغة ، إذ لا تزال تستمد من اللغة العربية الفصحى وينابيعها الثرية ومناجمها الغنية ، أما اللغة الشعبية فهي بعيدة عنها لا تكاد تقترب منها .

وهذا كله إنما ينطبق على شعر شوقي ، أما أغانيه فقد حاول أن يكون قريباً فيها من متناول الجمهور ، حتى يغنى بها المثقف ويغنى بها السوق ، وتشيع على ألسنة الشعب كله من موظف وصانع وفلاح . لهذا لم يرتفع فيها إلى مستواه اللغوي في شعره إلا قليلاً ، أما كثرتها فتندرج إلى الجمهور وطبقاته الدنيا .

وخطاً شوقي في هذه الطريق خطوة ثانية كانت أقوى جداً من خطوته الأولى ، فإنه رأى أن يهجر اللغة الفصيحة في أغانيه كما يهجر نظام الأوزان والقوافي . وشوقي في هذا الاتجاه من حيث الشكل غير مجدد ، فقد سبقه ابن قزّمان الأندلسي في القرن السادس للهجرة إلى صنع الأزجال الشعبية وكتب ديواناً رائعاً ، وضع لها فيه منهجاً سار الشعراء من بعده في دروبه .

ومع ذلك فنحن نستقبل هذه الخطوة عند شوقي على أنها ثورة على أصول موسيقاه ، فقد ظل حياته ، إلا شطراً صغيراً متأخراً ، ينظم على التقاليد والمصطلحات الموروثة في عالم الشعر العربي وصياغته وأوزانه وقوافيه ، فإذا عدل عن ذلك وانحرف كان كمن ينحرف بالنهر عند مصبّه عن طريقه الذي رُسم له منذ الزمن الأقدم : حقاً إنه صنع موشحات أو ما يشبهها في قصيدتيه : « تحية للترك » و « صقر قريش » ولكن الموشحات لا تختلف في ذوقها العام عن ذوق الشعر العربي فيما عدا أوزانها وقوافيها ، فهي تُصنع في نفس مصانع اللغة الفصحى بكل رواسبها من ألفاظ وتشبيهات وفنون بديع . أما الزجل فإنه خروج خالص عن ذوق العربية ورسومها في اللغة والألفاظ . وغريب أن يخرج إليه شوقي آخر حياته ، فيتحول عن طريقته الأرستقراطية القديمة ، بل التي لا يزال يتبع دروبها ومسالكها في شعره ، ولكن لا غرابة ، فقد فهمنا الآن القوة العظيمة التي حوّلت مجراه ، فإنه ارتبط بمغنٍ يغنيه شعره ، ولم يكن هذا المغنّى

يفنى ذلك الشعر لنفسه وشوقى شاعره وحدهما ، بل كان يغنيه للشعب ، وقد ألفَ الشعب في غنائه أن يستمع إلى أدوار و «مواويل» وأزجال ، وإذن فليترل شوقى إليه ، وليتطور بلغة شعره ، وليوسع هذا التطور ، حتى يكتسب الشعب ويرضى ذوقه هو ومغنيه الذى يصدق بشعره ، ويملاؤه بالقضاء أنعاماً وألحاناً .

ولكن لا تظن أن شوقى حين أهمل اللغة الفصحى في أزجاله قد أهمل الفن والعناية الفنية ، فهو فنان بالسليقة ، وكل شيء تمتد إليه قيثارته يتحول إلى موسيقى صافية ، وليس ذلك فحسب ، بل يتحول أيضاً إلى صور طريفة ، فشوقى كما قلنا في غير هذا الموضع يُعنى بموسيقاه وبأخيلته عناية شديدة . واستمع إليه يقول في أغنيته المشهورة « في الليل لما خلى » واصفاً لمطلع الفجر :

الفجر شأشاً وفاض على سواد الخيميلة

لمخ كلمح البياض من العيون الكحيلة

والليل سرح في الرياض أذهم بغرة جميله

فأزجال شوقى كشعره تعتمد على التنعيم والتصوير ، وهل يستطيع أن يتخلى عن خصائصه الفنية أو يتخلص منها ؟ إن كل شاعر تولد معه خصائصه ، ولا يستطيع أن يخلعها عن نفسه . وهذا ما نلاحظه عند شوقى ، فأزجاله فيها حياة وروعة تأتي من التصوير ومن الموسيقى ومن انتخاب الألفاظ نفسها ، فقد كان يعرف دائماً كيف ينتخب كلماته سواء في شعره أو في أزجاله ، حتى ليخيل إلى الإنسان كأن اللغتين العربية والعامية المصرية تعرضان أنفسهما أمامه ليختار الكلمة التي خلقت لتوضع في الموضع الذى يراه .

على كل حال أبدع شوقى في أزجاله كما أبدع في شعره العام . وإذا كان هناك ملاحظة ينبغي أن نقولها فهي أنه شغل هذه الأزجال كما شغل أغانيه القصيدة بالشوق والحنين وبكاء المحبين وشكوى العاشقين ، وأضاف إليها حسية واضحة نجدها حتى في زجله المعروف الخاص بالنيل إذ أبى إلا أن ينحو به نحواً حسياً ، واسمعه يقول :

النيلُ نجاشي حليوه أَسْمَرُ
 عجبٌ لِلُّونَةِ دَهَبٌ ومرمرٌ
 أرغولةٌ في إِيْدَةٍ يَسْبِغُ لِسِيْدُهُ
 حياةٌ بلادنا يا ربَّ زِيْدُهُ
 قالت : غرامى فى فلوكة وساعه نزهة ع الميَّنة
 لَمَحَتْ ع البُعْدَ حمامة رَأيحه على الميَّة وجايه
 وَقِفْتُ انادى الفلايكي تعال من فضلك خُذْنا
 رَدَّ الفسلايكي بصوت ملايكي
 قال : مَرَحَبًا بكم مرحبتين دى سِتُّنا وانت سِيْدُنا
 هِيلا هوب هِيلا

جَتِ الفلوكة والمَّلَاح ونزلنا وركبنا
 حمامة بيضا بفردِ جناح تودُّينا وتجيئنا
 ودارتِ الألحان والراح وسِعِئنا وشربنا
 هِيلا هوب هِيلا

ومن يستمع إلى وصف النيل فى أول هذه الأغنية يذكر قصيدة النيل المشهورة للشاعر ويظن أنه سيغنى بأعجاذ مصر ومفاخرها ، ولكن شوقى لم يلبث أن وصف رحلة أوتزهة فى النيل ، دارت فيها الألحان والخمر .
 وحقاً إن شوقى لم يفصح فى هذا الزجل وغيره من أزجاله عن حسية شديدة ، فهو ليس من ذوق أصحاب الأزجال والمواويل الحُمْر . ومن الحق أيضاً أنه قصد بأزجاله كما قصد بأغانيه الفصيحة إلى الطرب ، ولعل

لترفه دخلا في هذا الاتجاه ، إذ لم يعرف البؤس في حياته ، وإنما عرف النعيم ، حتى لكأنه كان يعيش في فراديس الجنان .

وكنا نتمنى لو أن شوقي أحسَّ صميمَ الروح الشعبية ، إذن ما حاول هو ولا مغنيه أن يؤثرًا في الشعب ويطلبوا رضاه بإثارة طربه فحسب ، بل لاتبجها مباشرة إلى التغنى بهمومه وأحزانه وأشجانه ، فهذا الشعب الذي كان يئنُّ تحت كابوس الاحتلال الإنجليزي ، والذي كان كلما سار في طريقه ارتطم بصخور اليأس ، والذي كان يخوض دياجير الحياة يلتمس ضياء الأمل وتور الرجاء ، هذا الشعب كان يجب أن يستشعر شوقي في أغانيه الفصيحة والعامية بؤسه وشقاءه وآماله وآلامه .

ولعل في هذا ما يدل على أن شوقي على الرغم من وطنياته وشعره السياسي وأزجاله وشعره العامي لم يستطع أن يصل إلى الغاية المرتقبة من التعبير عن هذا الشعب الحزين وما كان يجره أو يحمله من أثقال غلاظ . وقد يكون في ذلك ما يغضُّ من عبقرية شوقي ولكنها الحقيقة ، فقد عاش غالباً على السطح من حياة هذا الشعب ، فتعلق بوطنيته ، وتعلق بأزجاله ، ولكنه لم ينفذ إلى سرائره وباطنه .

ومع ذلك فشوقي هو النهاية أو الخاتمة لشعرنا العربي الذي بدأ منذ الفتح الإسلامي ، فقد استنفد في شعره كثيراً مما يمكن التعبير عنه من حاضرتنا ، حقاً أنه لم يمثل روح الشعب ، ولكن هذا شيء لا يعرفه الشعر العربي القديم كما أسلفنا إنما يعرف المديح والغزل والرثاء وما يتصل بذلك من هجاء أو عتاب ، فلما خَلَف شوقي عليه وسَّع طاقة تعبيره إلى كل مناسبة واستغل السياسة وغير السياسة مما صورناه ، وما وقفنا أمامه مراراً ذاهلين لسحره وجماله .

ولذلك نقول إنه أغلق بكلتا يديه أبواب الشعر الغنائي العربي ، وكان ينبغي أن لا يحاول الشعراء من بعده فتح هذه الأبواب ، وأن يعودوا إلى أنفسهم ، فيفكروا إما في موضوعات جديدة لشعرهم ، وإما في أنواع مغايرة للشعر الغنائي كالشعر التمثيلي أو القصصي . ورحم الله أبا العلاء ، فقد سمع ابن هاني الأندلسي ،

فقال ما أشبهه إلا بِرَحَى تَطْحَن قروناً، وليس يصدق هذا التشبيه على شيء أكثر من صدقه على الشعراء المقلدين لشوقي ، وأقرأ في شعرهم فستجده يخلو من الموسيقى والتصوير الجالم ، وستجده شعراً صحفياً ينتظر الحوادث والأخبار والمخترعات ليتغنى بها ، وليس فيه روح ولا جهد ولا عناية فنية ممتازة .

ولو أن هؤلاء الشعراء نظروا حولهم لرأوا شعبهم في حاجة إلى من يستشعر روحه ويعبر عن أحزانه كما يعبر عن أفراحه ، ومن المؤكد أن شعرنا لم يستطع أن يصورنا حتى الآن ، وإلا فأين شعرنا الرينى الذى يصور حياة القرية مثلاً ؟ وأين شعرنا الذى يصور حياة الفلاح أو حياة الصانع أو حياة شخص يعيش فى حى فقير كحى بولاق أو الحسينية ؟.

ولعل الغريب أن شوقى نفسه أحسن ذلك وعرفه ، فانصرف عن هذا الشعر الغنائى الذى كان يردده ، واتجه إلى المسرح ، فألف له تمثيليات ، لا تزال مناط التقدير والإعجاب

الفصل الرابع

المسرحيات

١

مقومات في المسرحيات

رأينا شوقي ينهى بالشعر الغنائى المؤلف عند العرب إلى الغاية التي كانت تنتظره ، وقد أخذ يحاول التحليق في أفق جديد يُثبت فيه مهارته وحذقه في الشعر والفن ، وكان هذا الأفق حُلماً ذهبياً لكل من تحدثوا عن التجديد في عصره ، وتقصد أفق التمثيل ومسارحه . وما هي إلا أن يرفرف الشاعر في هذا الأفق وجوه ، فإذا هو يؤلف مسرحيات يعجب بها معاصروه ، وكان الجوّ خالياً إلا من محاولات ضعيفة ، وكانت اللغة العامية تطفئ على المسرح المصرى ، ولم تكن تمثل عليه مسرحيات حقيقية ، إنما كانت تمثل عليه حكايات مضحكة على نحو ما هو معروف عن «كشكش» و «الكسار» . ومن قبلهما كان الشيخ سلامة حجازى ، وكان مسرحه إلى الغناء والتلحين أقرب منه إلى التشخيص والتمثيل .

فلما طلع شوقي في أواخر حياته على الناس بمسرحياته القصصية عندوا ذلك منه عملاً بديعاً ، وخاصة أنهم رأوه يتبع إلى حد بعيد سُنَنَ المسرحيات الأوربية . ومع ذلك فقد صَبَّ عليه بعض النقاد جامَ غضبهم وسخطهم ، لأنهم رأوه لا يتبع هذه السنن اتباعاً دقيقاً .

وقد خَلَّفَ شوقي سبع مسرحيات : ست مأس ، وملهاة واحدة ، وكما أنه في شعره الغنائى لاحظ الجمهور ، فقد لاحظته أيضاً في مسرحياته ، إذ نرى ثلاث مأس من مأسيه تسترضى العاطفة الوطنية في المصريين وهي : مصرع كليوباترا ، وقمميز ، وعلى بك الكبير ، وثلاثا أخرى تسترضى العواطف العربية

والإسلامية، وهي : مجنون ليلي، وعنترة، وأميرة الأندلس . أما الملهاة فتقوم على موضوع مصرى شعبى .

وكل من يقرأ هذه المسرحيات فى غير تحيز يراها - إذا استثنينا ملهاته - ضعيفة من حيث التمثيل ، لأن شوق كتبها بروح الشاعر الغنائى . وقد مرت بنا فى الفصل الثانى مسودتان لفصل من مجنون ليلي ، ورأينا كيف أن شوق كان يكتب مناظر الفصل فى شكل قطع غنائية بدون ملاحظة المتحاورين . وإذا قررنا قطع المسودتين إلى الفصل المنشور فى المسرحية وجدناها تعدل تعديلا كبيرا ، فقد دخل عليها كثير من القطع الجديدة، ثم وضعت فى الفصل أوضاعا مخالفة للمسودتين .

وفى ذلك دليل قاطع على أن شوق شغل، وخاصة فى مآسيه من مثل مجنون ليلي ، بالغناء عن التمثيل، أو قل إنه تأثر الغناء إلى حد بعيد . ومع هذا لا نستطيع أن ننكر أنه درس المأساة الغربية ، وأنه حاول جاهدا أن يثبت قدرته على محاكاتها وتقليدها .

والمأساة عنده كما هى فى الغرب تعتمد على فصول ، وتقسم الفصول إلى مناظر ومشاهد، يساق فى فاتحتها عادة وصف الأماكن والملابس والأشخاص الذين يمثلون . وتبدأ المأساة بفصل يمهد للصراع ، وما تزال الأفعال والأقوال تنمو ، حتى تظهر العقدة واضحة ، ثم تحل ، وكل ذلك يعتمد على الحركة كما يعتمد على ضرب من السببية يربط بين الحوادث المتتابعة ، ويقوم بهذا كله أشخاص يتميز بينهم بطلان ، وهم جميعا يكشفون عن أنفسهم بأفعالهم وأقوالهم وملاحظاتهم وتعليقاتهم . ونعد منذ المنظر الأول فى المأساة للتعرف على الحادثة الابتدائية التى ينشأ منها الصراع بين الحب والواجب أو بين الخير والشر ، وما تزال الحوادث تنهض حتى تبلغ الأزمة غايتها . وكل ذلك ينعقد فى خيوط من الحوار والحركة ، وهى خيوط تعرض علينا الدوافع والترعات والعواطف والانفعالات ، وخاصة لبطل المأساة ، بل لكل من يساهمون فيها متكلمين ومتحركين .

وخلال المناظر والمشاهد وفي أثناء المواقف المختلفة نَطَّلَع على صفات الأشخاص ، وتتلرج أمامنا حوادث المأساة في حركة دافعة ، إذ يعرض علينا أشخاص المأساة في الصراع الذي يقومون به ويتقلبون فيه منذ المشهد الأول ، وما تزال نجرى معهم في متشابكات نشأت من هذا الصراع ، وما تزال هذه المتشابكات تنمو حتى نصل إلى نقطة التحول ، ونتحول سريعاً إلى خاتمة المأساة . وهذا كله يَعْنِي أن شوق أقبال على المأساة ، وهو يعرف قواعدها ويظهر أنه أعجب بالمرح الفرنسي الكلاسيكي في أثناء القرن السابع عشر إذ كان الشعراء من أمثال كورني وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة ، وكانت الدراما لا تزال أرستقراطية ، فهي لا تُعْنِي بالحياة الواقعية ، إنما تعنى بالملوك والنبلاء ، كأنها لا تريد أن تخوض في الحياة العادية المألوفة ، إنما تريد أن تتسامى وترتفع عن هذه الحياة ، وأيضاً فإنها كانت ترتفع في لغتها عن اللغة العادية إلى لغة بلاغية ممتازة .

فأعجب شوقي بذلك كله ، ونسج في مآسيه على منوال هؤلاء الشعراء الفرنسيين ، وفكر في أن يشخص حياة ملوك مصريين ، فلمعت في خياله قصة أنطونيو وكليوباترا لشكسبير ، فذهب يحاول صنعها من جديد ، كما ذهب يُخرج ملوكاً ونبلاء آخرين إما مصريين أو اتصلوا بالتاريخ المصري أو التاريخ العربي ، فأخرج « على بك الكبير » الذي حاول الاستقلال بمصر في أثناء الحكم العثماني ، كما أخرج « قمبيز » الملك الفارسي الذي فتح مصر ، وأيضاً فإنه أخرج « عنزة » و « مجنون ليلي » و « أميرة الأندلس » .

وشوقي في ذلك كله مقلد للمدرسة الفرنسية الكلاسيكية في القرن السابع عشر ، فهو يترك عصره إلى العصور القديمة ، وهو يختار شخصياته من النجوم التاريخية اللامعة ، وهو يعتدُّ بلغة بليغة ، ليس فيها شيء من العبارات اليومية المبتذلة . وليس ذلك كل ما جاءه من المدرسة الكلاسيكية ، فقد جاءه منها اعتداده بعاطفة الحب في كل مآسيه ، فهي تتوهج فيها وتشتعل اشتعالاً واضحاً ، ولعل ذلك ما دفعه إلى أن يخصصها بروايته : « مجنون ليلي » .

على كل حال شوق يتأثر بالمدرسة الفرنسية الكلاسيكية، ومن تأثره الواضح بها أن مآسيه تخلو غالباً من تمثيل الحوادث على المسرح فالحرب بين أنطونيو وأوكتافيوس، وبين قمبيز والمصريين، وبين علي بك الكبير ومحمد بك أبي الذهب، لا نشاهدها على المسرح، إنما نعرف ذلك من كلام الممثلين. وهذه سنة كلاسيكية اتبعها شوقي.

وتلك هي نقط الاتصال بين مآسيه وبين المدرسة الكلاسيكية، ونراه بعد ذلك يستقل عنها استقلالاً من اتصل بالمدرسة الرومانتيكية وفهمها، فهو لا يتقيد بنظرية الوحدات الثلاث: وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع، وما كان يُقال من أن حوادث المسرحية يجب أن تقع كلها في يوم وليلة وفي مكان واحد، وتدور كلها حول موضوع واحد. وعلى هذه الأسس كانت تُولف المسرحيات ظناً من الشعراء بأن اليونان اتخذوها قواعد لا ينحرفون عنها في صنْع مسرحياتهم، وهو ظن واهم، لم يتنبه له الفرنسيون طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر حتى جاء الرومانتيكيون، وفطِنَ الشعراء إلى أن اليونان لم يكونوا يتقيدون بها، فانفكَّوا عن وحدتي الزمان والمكان، كما انفكَّوا أحياناً عن وحدة الموضوع.

وجارى شوقي الرومانتيكيين في ذلك كما جارا هم وجارى من جاء بعدهم، بل جارى شكسبير أيضاً في إدخال عناصر فكاهية في مآسيه، وهي عناصر لا نجدناها بتاتاً في المسرحية الكلاسيكية الفرنسية، إنما جاء بها شكسبير وتابعه فيها أصحاب المدرسة الرومانتيكية ومن خلفهم، وسار شوقي على هذه السنة في مآسيه، فأجرى فيها تياراً فكاهياً، وإن كان غير حاد، وإن تقطَّع أحياناً، فقد عمد إليه في غير مبالغة.

على أننا نلاحظ أن فكاهته في الغالب لفظية، وهي في الحقيقة موضوعة بحيث تُرضى الذوق المصري الذي يميل إلى هذا اللون من الفكاهة. أما ما نجده عند شكسبير من تهكم لاذع ومن سخرية تتخلل المواقف التي يتعرض لها الشخص، فقلما نجده عند شوقي لاختلاف الأذواق واختلاف الأمزجة.

وشوقى لا ينفك عن المدرسة الكلاسيكية الفرنسية فى الفكاهة ووجدنى الزمان والمكان فحسب، بل ينفك عنها أيضاً فى وحدة الموضوع إذ قد يُدْخِل بين قصتين فى مأساة واحدة، وهو تداخل قلما تفقد فيه الالتحام بين أجزاء المسرحية، بل قد يساعد على هذا الالتحام على نحو ما نرى فى مصرع «كليوباترا» إذ داخل بين حب هيلانة وصيفة كليوباترا وحاجى وبين حب أنطونيوكليوباترا نفسها، وكما نرى فى مسرحية «على بك الكبير» إذ داخل بين صراع على بك ومحمد بك أبى الذهب وبين صراع آمال زوجة على بك ومراد عاشقها وأخيها فى الوقت نفسه، وهو لا يدري أنها أخته.

وشوقى فى هذا إنما ينسج على منوال المدرسة الرومانتيكية التى تبيع ذلك ما دامت القصة الثانية لا تفسد التحام الحوادث فى القصة الأساسية، ولا تصيبها بشيء من الاضطراب. ويدخل فى هذه التزعة الرومانتيكية عند شوقى أننا نجد مثل أصحابها لا يحسن رسم الشخصيات المسرحية ولا تصوير ملامحها تصويراً دقيقاً، لأنهم ذاتيون فى تمثيلياتهم، فلا يستطيعون أن يكونوا موضوعيين أو شعراء ممثلين، إذ تطفى الذاتية على الموضوعية. وطبعى أن لا يكون عندهم تحليل نفسى، لأنهم لا يحللون، وإنما يغشون العواطف فى غلو ومبالغة، وهكذا كان شوقى فى مسرحياته.

ولعل القارئ يعجب الآن من أن شوقى لا يستغل مقدرته الغيرية فى تمثيلياته، فقد قلنا فى الفصول السابقة مراراً إنه كان شاعراً غريباً فى شعره الغنائى، وإنه أداره على التعبير عن مشاعر غيره إلى حد بعيد، فما باله لا يستغل هذه المقدرة فى مسرحياته؟ وأكبر الظن أن إعجابه بالنموذج الرومانتيكى فى التمثيل طغى على استعداداته. وأيضاً جرّته إلى ذلك لغة شعرنا ورواسبه الغنائية الذاتية، فلم يستطع التخلص منها حين عمد إلى التمثيل.

على كل حال نحن لانتداب فى أن من يقيم مأسية على هذه الأسس الغربية المختلفة متخباً تارة من المدرسة الكلاسيكية أو من شكسبير، وتارة من المدرسة الرومانتيكية لا يصح أن يوصف بأنه لم يدرس الشعر التمثيلى.

فشوقى دَرس ، على ما يظهر من عمله ، المسرح الأوروبى ، واختار لنفسه منه أصولاً وقواعد . وهذا من حقه فهو فنان شاعر ، له الحق فى أن يتخذ مآسيه على النحو الذى يريده ، ما دام قارئه يجد متعة ولذة فى عمله ، وما دام يقيده به ويجذبه إليه طوال قراءته أو سماعه .

وقد خالف بعض الحقائق التاريخية فى غير مسرحية عامداً ، كما خالف بعض العادات العربية فى « مجنون ليلى » و « عنتره » وذكر المخالفة الأولى مفاخرأ فى التعليقات التى ذيل بها مصرع كليوباترا . وإنما فاخر بذلك لأنه أراد به أن يمتلك عواطف الجمهور المصرى ، فقد صاغ كليوباترا صياغة ياباها التاريخ ، صاغها لا مستهرة أو قل بغياً ترمى عند أقدام قواد الرومان ، بل وطنية محبة لوطنها مدافعة عن كرامتها القومية ، وكأنها تريد أن تظهر برومان طريق المكر والخداع ، بعد أن أعياها الظفر بها عن طريق القوة والبأس .

وشوقى فى ذلك يخرج على ذوق كثير من الشعراء الذين ألفوا المسرحيات فى الغرب ، فإنهم حين يستمدون موضوعهم من التاريخ لا يحاولون تغييره بسبب نزعات وطنية أو قومية ، وإنما يحافظون عليه ، أو على الأقل يحافظون على روحه العامة كما يحافظون على الأشخاص الذين يظهرون فيه ، فيعرضونهم لا حسب أهوائهم الشخصية أو القومية ، وإنما حسب حقائقهم التاريخية ، فهم أشخاص منفصلون عنهم ، لهم استقلالهم ، ولهم حرياتهم ، ولهم مجالهم الحقيقى الذى يجرون فيه ويتسبحون ، وهم يصورونهم كما هم فى ذاتهم ، على نحو ما صور شكسبير هنرى الخامس والثامن .

ومعنى ذلك أن شوقى لم يقف موقف حياد من أبطاله التاريخيين ، ولا شك فى أنه من حيث التاريخ الخالص غير محق ، ولكن هذا لا يقتضى أن فنه قاصر قصوراً مطلقاً لهذا النقص التاريخى ، فالفن شئ والتاريخ شئ آخر ، ولكى يكون حكماً عليه سليماً من حيث الفن ينبغى أن نقيسه بمقاييس فنية خالصة . ويحتّم ذلك أنه خالف التاريخ قاصداً لغايات قومية ، فكأنه يضع الوطنية أو القومية قبل هذا الأساس الأوروبى الذى نشير إليه ، أساس الحياد فى

المسرحيات التاريخية وأحداثها ووقائعها . ولا ريب في أن هذا كله من حقه ، بل نحن نؤمن بأن من حق الشاعر الممثل أن يفسر التاريخ تفسيراً جديداً مادام هذا التفسير لا يصطدم بحقائقه الكبرى ، وما دام لا يخرج به عن إمكانيات الوقائع التاريخية .

وخالف شوقي في «مجنون ليلي» و«عنتر» بعض العادات العربية كأن نراه يفتح الرواية الأولى بمشهد ، تقدم فيه ليلي إلى أترابها ابن ذريح الشاعر الحجازي ، وليست هذه السُّنة عربية قديمة ، إنما هي من سُنن حياتنا الحديثة . وبجانب هذه السنة سننٌ أخرى اختلطت على شوقي لبعد البيئة . ونقول هنا أيضاً إن هذه السنة وأمثالها تُقبل منه ما دامت ليست سنناً فاضحة .

على أن هذا النقص في تمثيل العادات العربية لم يأت به شوقي قاصداً ، إنما الذي أتاه قاصداً هو المخالفة التاريخية لإرضاء للشعور الوطني . ولم يحاول أن يُرضي المصريين بهذه المخالفة وحدها ، بل أَرْضاهم أو قُلَّ أَرْضَى الذوق العربي بإحداث تيار أخلاقي يجري في جميع مسرحياته ، فكليوباترا على ما نعرف من تنقلها بين قواد الرومان ، متدنيةٌ ، تصلَّى لربِّها ، ولم يحاول شوقي أن يصور رغباتها وشهواتها الحسية ، بل أحاطها بهالة من النبْل والوقار . وقد أبى أن يُسميت ليلي بعد قِرانها إلا وهي عذراء ، وأشاد بعفاف «آمال» ، ونصّر عاطفة الزوجية فيها على عاطفة الحب ، كما يلاحظ ذلك من يقرأ مأساة «علي بك الكبير» .

وهكذا يتجسّد في مسرحياته تيارٌ أخلاقي مهم تُنصّر فيه الفضيلة وما يتصل بالفضيلة من وفاء ومروءة وكرم ، وكأنه يريد أن يقوّى في نفوس الجمهور العناصر التي ترغّب في عمل الخير . ولا ريب في أن هذا المترع يُحمّد لشوقي ، لأنه أَرْضى به جمهوره من جهة ، ولأنه أخذ على عاتقه أن يقوّى خلقه من جهة ثانية . وهو لا يسرف في ذلك حتى لا يخرج المسرحية إلى شكل وعظ تملُّه النفس ، وإنما يأتي به في ثنايا الحوار .

ونحن نعرف أن هناك نظرية تنادى بأن الشاعر ينبغي أن لا يُعنى بالأخلاق ، فالشعر شيء والأخلاق شيء آخر ، ولكن هذه النظرية لها خصومها كما أن لها

أنصارها. ومن يفكرون في فائدة الشعوب وفي رقيها الحضارى يخاصمون هذه النظرية ، لأنها تجرُّ الشعوب إلى السقوط على نحو ما جرَّت فرنسا في تاريخها الحديث . ونفس شكسبير وغيره من كبار المسرحيين وخاصة الكلاسيكيين كانوا أخلاقيين، يدعون في ثنايا مسرحياتهم إلى الأخلاق الكريمة، ويُجسِّرون على السنة أشخاصها الحكمة والموعظة الحسنة . أما الاتجاهات إلى الحرية الخلقية المطلقة فهي جديدة، جدَّت في القرن الماضي وهذا القرن، وجِدَّتْها تدل على أنها ليست قانوناً قديماً للفن والشعر ، فمن حق الشاعر أن يخرج عليها، بل لعل ذلك واجبه، فهو لا يعيش منعزلاً عن الحياة ومسئولياتها الخلقية .

لذلك كان شوقي موقفاً جد التوفيق في جريان هذا التيار الخلقى بمسرحياته، وبثَّه على لسان شخوصه وأقوالهم . وقد انتقل به من شعره الغنائى إلى شعره المسرحى ، إذ كان مشغولاً به من قديم ، وكان يذيعه في قصائده على نحو ما أسلفنا ، وهُبِثَتْ له الآن الفرصة ليواجه به الجمهور ، وليذيعه في صور مجسَّمة تجسيمياً قوياً ، ومن هنا كان تأثيره أقوى وأوضح في التغذية الخلقية ، بسبب ما يسود جوَّ المسرح من انفعال النظارة واستغراقهم في عواطف الشخوص والآلامهم .

وهذا التيار الأخلاقى في مآسى شوقي كان يقابله تيار آخر من القطع الغنائية والمواقف الملحنَّة، وهو تيار أراد به ، على ما يظهر، إرضاء الجمهور الذى تعود أن يستمع في المسرح المصرى إلى قطع ملحنَّة على نحو ما هو معروف عن مسرح الشيخ سلامة حجازى . ولعل شوقي كان يريد أن يثبت ظفره ونجاحه لا في الفن التمثيلى فحسب ، بل في فن الغناء والتلحين أيضاً ، وربما كان نجاحه في أغانيه التى سبقت تمثيلياته أحدَ الخوافز على أن يتجه هذا الاتجاه في مسرحياته . وحقاً كان يوجد في المسرحية اليونانية الحوارُ والغناء ، ولكن الغناء كان منفصلاً، إذ كان يلقيه « الكورس » فى الاستراحات بين الفصول ، وهو جوقة كانت تتحدث معقَّبة على فصول المسرحية وتتغنَّى وترقص . وسار الرومان على منهج اليونان ، فكان الكورس يتخلل بغنائه ورقصه المسرحية الرومانية ، ولكن

لا نغضى إلى العصر الحديث حتى نجد الشعراء والممثلين وخاصة في فرنسا يلاحظون الفرق بين التمثيل والغناء، فيُخرجون الغناء من المسرح التمثيلي، ويَقْصُرُون هذا المسرح على الحوار، وأحسوا أنه لا يمكن الاستغناء عن الغناء التمثيلي، فخصوه «بالأوبرا»، حيث نجد القصة تعتمد على الغناء مع الموسيقى، ولا تكون القصة هي الهدف، بل تكون وسيلة لا غاية، فالغاية أن يستمع الناس إلى الغناء والموسيقى وأن يشاهدوا في أثناء ذلك ضرباً من الحركات وصوراً من المناظر والأشخاص والملابس.

وإذن فأور بالحديثة وجِدَ فيها مسرحية مستقلة عن الغناء والموسيقى استقلالاً تاماً، فهي حوار خالص بين الممثلين، ووُجد فيها بجانب ذلك تمثيل غنائى «فى الأوبرا» وتطور العملان من التمثيل الخالص والتمثيل الغنائى تطوراً منفصلاً. وكأنما رأى شوق ذلك، ورأى أنه من غير الممكن أن يمثل على مسرحنا شيء من التمثيل الغنائى، لسبب بسيط، وهو أنه ليس عندنا «أوبرا» ولا موسيقى حديثة قوية تستطيع أن تحمل هذا الفن إلى الجمهور العربى.

حيثُ وجدنا شوق يعمد إلى هذا المزج بين التمثيل الخالص والغناء، فمسرحياته تكثر فيها المواقف التى يُقْطَعُ فيها الحوار، حتى تُعْطَى الفرصة للموسيقى والتلحين. وكلُّ ما يمكن به الدفاع عن شوق أنه أراد إلى إرضاء الجمهور الذى تعود على أن يتخلل ما يشاهده على المسارح من قصص صور من التلحين والغناء. وأيضاً فإنه لم يكن يأتى بهذه المواقف الغنائية فى المسرحية شاذة أو خارجة عن الحوار، بل كان يحاول أن يَدْخُلَهَا فيه، وكان يحتال على ذلك بحيل كثيرة.

ومهما أطلنا الدفاع عن شوق فى هذا الجانب من مسرحياته فلن يعفيه ذلك من أنه قَصَّرَ، إذ كان من الواجب أن يتابع التطور الحديث للمسرحية وإن يجعلها تمثيلاً خالصاً وأن لا يشوبها بأى شائبة من التمثيل الغنائى، فقد جَنَت اتجاهاته فى هذا الصدد على حوارها، وأصابته بغير قليل من التراخى والفتور.

وهذا الجانب هو أخصى ما ينجشاه المسرحيون المحدثون ، فإن الفتور والتراخي حين يصيبان الحوار ، ينهيان بتصميم المسرحية كلها إلى شيء من التفكك ، فالحركة لا تتوالى مندفعة مسرعة ، بل تقف أحياناً ، وتجمد أحياناً ، حتى يفرغ أصحاب الغناء والموسيقى من غنائهم ومن موسيقاهم .

ومن المعروف أن المسرحية قصة محدودة في الوقت الذي تشغله ، إذ قلما يزيد وقت تمثيلها عن ساعتين ، ثم هي تجري في شكل متوتر سريع ، حتى تجذب انتباه النظارة ، وحتى يستغرقوا فيها وفي شخصها وأفعالهم وأقوالهم . ولذلك كان كل عائق يحول بين التوتر والسرعة يُعَدُّ عيباً في المسرحية مهما أريد به من تسليّة النظارة ، بل هذه التسليّة نفسها تُعَدُّ رغبة شاذة من الشاعر ، فهو ليس بصدد تسليّة خارجة عن حوار مسرحيته ، وإنما هو بصدد تمثيل قطعة من الحياة .

وهي قطعة محدودة في المسافة الزمنية التي تشغلها ، ومحدودة في نفس الموضوع والحوادث والوقائع التي تجري فيها ، إذ يختار الشاعر حقبة خطيرة للبطل كأنه يمشي فيها على حافة هوة ، والأحداث تجري به مسرعة إما إلى إنقاذه وإما إلى تردّيه في الهوة . ومن هنا كان الشاعر يختار أهم مواقفه ويوجز في أثناء ذلك في أقواله وأشعاره لعل لسان البطل وحده بل على لسان الشخص عامة .

وهذا هو العيب الثاني في مسرحيات شوقي ، إذ نراه يُطيل في جزئيات الحوار ، فهو لا يسعى إلى الإيجاز والتركيز ، بل يُطنب كثيراً ، وكأنه لم يتسنّ ماضيه الغنائي ، فهو يسترسل على لسان بعض الشخص استرسالاً ، لا يشكّ سامعه في أنه إنما يستمع في أثناءه إلى قصيدة لا إلى جزئية في حوار تمثيلي .

ومعروف أن المسرحية ينبغي أن تخلو من كل فضول ، وأن تكون كل كلمة فيها وكل شطر فضلاً عن كل بيت شعاعاً يكشف الشخص ويكشف صفاته ، وشوقي ليس بصدد خلق شعرٍ من حيث هو شعر ، وإنما هو بصدد خلق شخص وإسباغ مميزاتها وصفاتها عليها ، بحيث تُصبح خالدة في نفوس الناس .

والشخص لا تنال الخلود بالشعر الكثير يُجريه الشاعر على لسانها في

الحوار ، بل قد يُجْرَى على لسانها شعراً قليلاً ، ومع ذلك يميّزها ويمدها بالحياة ، لأنه جسّمها في أذهاننا وتحت أعيننا تجسّياً تامّاً بكل صفاتها وشاراتها . ولكن شوق كانت لا تزال تسيطر عليه القصيدة الغنائية حيث تعود أن يَجْرَى مع التعبير عن العواطف إلى آماذ طويلة ، فلما حاول التمثيل الخالص لم يستطع أن يخلص من هذه السيطرة ، وخاصة في المواقف العاطفية من حب وموت ومديح وهجاء وحماة .

وكل ذلك يُدخل على مجرى الأحداث في مسرحياته غير قليل من الاضطراب فالحركة لا تنطلق انطلاق السيل المتدفق ، بل تبطئ ببطئاً يقلّ ويكثر حسب المواقف العاطفية . وليس معنى ذلك أن الحركة بطيئة دائماً ، ولكن معناه أنها في أحوال كثيرة يصيها غير قليل من البطء ، وخاصة أن شوق يُعنى بشعره التمثيلي على نحو ما يعنى بشعره الغنائي لا من حيث الامتداد العاطفي ، بل أيضاً من حيث امتداد الأسلوب للعناية البلاغية فيه .

وليس هذا كلّ ما أصاب مسرحيات شوق من شعره الغنائي ، فقد أجرى شعره التمثيلي على أسس الشعر الغنائي المعروفة من أوزان وقوف ، وبذلك وحد بين التمثيل والغناء في الصورة الموسيقية ، ولم يفرّق بينهما ولا أقام حواجزاً وسلوداً . وكان الحوار التمثيلي في المسرحية اليونانية يجري في أوزان خاصة تخالف أوزان الغناء الذي يلحنه « الكورس » ، فللحوار أوزانه وللغناء أوزانه ، أما عند شوق فلا فارق بين القطعة المعدة للتلحين وبين بقية القطع في الحوار سواء في الأوزان أم في القوافي .

ومعروف أن الشعر الغربي الحديث لا يهتم بالقوافي ، وقد ألف شكسبير مسرحياته من شعر مُرْسَل . فكان من الطبيعي أن يفكّر شوق في ذلك وأن يُنعم النظر فيه ، لعله يخترع وزناً للشعر التمثيلي الذي أدخله إلى العربية ، أو لعله يفكّهُ من عقال القافية ، فيدعه مرسلًا مطلقاً من القوافي ، ولكنه لم يفكر في ذلك ، أو لعله فكر فيه ، ووجد من الخير أن يستمر في التمثيل بالصورة الموسيقية للشعر الغنائي ، وهي الصورة التي أليفها الجمهور للشعر العربي .

وشوق حين اختار أن يستمر في تمثيله مع الصباغة الموسيقية للشعر الغنائى لم يتخب وزناً أو مجموعة خاصة من الأوزان الشعرية الغنائية ، بل رأى أن يتنقل بينها جميعاً في مسرحيته ، فبينما يبدأ بالرمل مثلاً نراه يتحول عنه إلى الكامل ثم إلى الوافر ، فإلى السريع أو إلى الرجز أو الطويل أو البسيط أو المتقارب أو المتدارك في غير نسق ولا نظام ، بل كما يحلوه بدون قيد ولا شرط . وكأنه رأى أن أوزان الشعر الغنائى العربى جميعاً صالحة لتمثيله ، ولكل موافقه ، فهو يتنقل بينها حراً ، ينظم من هذا البحر على لسان هذا الشخص ، ثم بدعه على لسان الآخر ، بل قد يجزى على لسان شخص شعراً أو آياتاً من وزن خاص ، ثم يترأى له أن يغير الوزن ، فيغيره ، كأنه أراد أن يعبر به عن حالة نفسية جديدة . وكل ذلك يجعل المسرحية عند شوق تبدو كأنها مجمع لبحور مختلفة أو كأنها مزيج من الألحان الشعرية المتنوعة .

ونفس هذا يلاحظ في قوافى المسرحية ، فهو يتنقل في القوافى كما يتنقل في الأوزان والبحور ، حسبما يترأى له . ومن الصعب حقاً أن نطالبه بقافية واحدة في المسرحية كلها ، فإن ذلك معناه إحداث مشقة شديدة في التمثيل على الشاعر . وإذا كان شكسبير تحلل من القافية ، فأولى لشوق أن لا يتمسك بقافية بعينها .

على أن هذا الجانب عند شوق قد عرّضه لحملة شديدة عليه من النقاد على نحو ما يرى القارئ في نقد العقاد لقمبيز ، وحتى ليقول طه حسين هذه العبارة المضمنة : « أما عن التمثيل فقد غنى شوق فأطرب وأثّر ، ولكنه لم يمثّل » ، لأن التمثيل لا يرتجل ارتجالاً ، ولا يهجم عليه ، وإنما هو فن يحتاج إلى الشباب والدرس والقراءة ... فكان تمثيله صوراً تنقصها الروح ، وإن حببها إلى الناس ما فيها من براعة الغناء^(١) .

ولا ريب في أن طه حسين يغلو حين يذهب إلى أن شوق غنى ، ولم يمثّل ، وكان أولى له أن يقول إنه غنى ومثّل . وقد طلب إليه مراراً ليخبر عن التمثيل

أن يطلع اطلاعاً منظماً على كتابات الإغريق وتمثيلياتهم وتمثيل المحدثين أيضاً^(١)! . وشوقي لا يعيش في العصر الكلاسيكي الذي كان يقدِّس النماذج اليونانية ، وإن من حقه أن يخالف هذه النماذج في قواعدها ، ومن قبله خالفها المدرسة الرومانتيكية بل لقد تطورت قواعد المسرح وأصوله مع ظهور المدارس الفنية المختلفة من واقعية ورمزية وغيرها . ومعنى ذلك أن المسرح لا يعرف القواعد الثابتة ، وإذن فلا حرج على شوقي الشاعر العربي الشرقي أن يخالف بعض القواعد المسرحية لا عند اليونان فقط بل عند الأوروبيين المحدثين أيضاً ، لسبب بسيط ، وهو أنها ليست من وضع أذواقنا وإنما هي من وضع أذواق لقوم آخرين يختلفون عنا في ثقافتهم وتاريخهم .

وقد لاحظ طه حسين نفسه أن شوقي منشئ الشعر التمثيلي في الأدب العربي^(٢) . ومن حق هذا المنشئ أن لا تُفترط في السخط عليه . قد تكون عنده بعض عيوب ، ولكن ينبغي أن لا ينتهي بنا ذلك إلى أن نقول كما قال طه حسين إنه غني ولم يمثل ، بل نقول إنه مثلٌ وغنيٌّ ، أو مثلٌ وأعطى فرصة واسعة للغناء ، ولم يعطها عن غير قصد ، بل أعطاها قاصداً عامداً ، حتى يرضى ذوق جمهوره وينال استحسانه .

٢

مأس مصرية

نظم شوقي ثلاث مأسٍ مصرية ، هي : مصرع كليوباترا ، وقيميز ، وعلى بك الكبير . وهي موزعة على تاريخ مصر في قديمه ووسيطه . أما مصرع كليوباترا فتدور حوادثها في أواخر أيام البطالسة حين استولت رومة على دولتهم . وأما قمييز فترجع حوادثها إلى عصر أعمق هو القرن السادس قبل الميلاد حين

(٢) حافظ وشوقي ص ٢٢٤

(١) حافظ وشوقي ص ٢٠٢ .

غزا قمبیز مصر وضَمَّها إلى ممتلكاته، وأما على بك الكبير فتأخر حوادثها إلى العصر العثماني في القرن الثامن عشر.

مصرع كليوباترا

ومصرع كليوباترا هي أولى مسرحيات شوقي، وقد حاول بها أن يعارض شكسبير في مسرحيته المشهورة « أنطوني وكليوباترا » وكأنه أراد أن يثبت لنقاده ومعاصريه تفوقه لا في الشعر الغنائي فحسب، بل في الشعر التمثيلي أيضاً مقارنة إلى عَلم كبير من أعلامه، وقمة شاهقة العلو من قِممِهِ.

والمأساة موزعة على أربعة فصول، والفصل الأول فيها يبدأ بمنظر في مكتبة قصر كليوباترا حيث نجد ثلاثة من الموظفين فيها، وهم حابي وديون وليسياس يعلقون على أناشيد النصر المزيف التي يكذبها الشعب حناجره، إذ أوحى إليه مَنْ أوحى كذباً أن أسطول مصر متضافراً مع أسطول أنطونيوزم أسطول أكتافيوس بالقرب من الإسكندرية. والحقيقة أن أسطول مصر فَرَّ بإشارة كليوباترا من المعركة، وغلب أنطونيو على أمره. ويعلق هؤلاء الموظفون الثلاثة بما يُنبئنا بحقيقة الموقعة وبحب أنطونيو وكليوباترا. وتفاجهم إحدى وصيفاتها وتسمى هيلانة، وكان يعشقها حابي، وتُخبرهم أن مولاتها ستورر المكتبة، ويسارعون بإخبار أمينها زينون. وتقبل كليوباترا مع وصيفتها هيلانة وشرميون، وتُسمعُ هتافات الشعب المصري بالنصر، فيتولاها دُعر شديد، لأن الحقيقة لا بد أن تنكشف، وتَسأل: مَنْ أذاع هذا الكذب الصَّراح؟ فتبادرها شرميون بأنها أذاعته حين كثرت الأقاويل والظنون، وتعتذر لها، فتقبل عذرها، ثم تأخذ في بيان موقفها، ولماذا انصرفت بأسطولها عن أنطونيو، وتزعم أنها رأت أن تقف على الحياد إيثاراً لوطنها، وكأنها لا تعشق أنطونيو وحده، بل تعشق وطنها أيضاً عشقاً يفوق عشقه.

وتتحرك المشاهد وتتعاقب الشخصيات، وكل يمدُّ خيطاً في تصميم المأساة وفي التمهيد لصراعها، وما نلبث أن نلتقي في المنظر الثاني من هذا الفصل الأول

بأنطونيو بين يدي كليوباترا ، وقد ظفر في موقعة برية على أبواب الإسكندرية بأكتافيوس . وتحفل كليوباترا بهذا النصر احتفالاً باهراً، وفي أثناء الإعداد لهذا الاحتفال تندّ على لسانها كلمات تجرح قواد الرومان المشايعين لأنطونيو، فيثرون لكرامتهم .

وعلى هذا النحو يكشف شوقي لنا في الفصل الأول من مصرع كليوباترا عن العلاقات بين الأشخاص، ويمهد تمهيداً طبيعياً للصراع، فكليوباترا موزعة بين حبها لوطنها وحبها لأنطونيو ، وهي تستثير قواد الرومان الموالين لعشيقها ، وعشيقها موزع بين حبه لها وواجبه الحربى . وتمتدّ في أثناء ذلك قصة خفيفة لحب لم يتعقد ، وهو حب حابى لهيلانة . ومن الوجهة المسرحية يشر هذا الفصل بنجاح الشاعر ، فقد استطاع أن يعرض علينا فيه شخص مسرحيته، ووصفهم في أثناء الحوار وصفاً يميّزهم ويوضحهم، بدون أن يفتعل ذلك أو يمتال فيه، فكلّ في مكانه، وكل نستطيع تمييزه والتعرف عليه ، وقد بدأت نقطة الصراع . ونتقل إلى الفصل الثانى حيث نشاهد احتفال كليوباترا بنصر أنطونيو ، وهو احتفال، يتحول فيه قصرها إلى مقصف ساهرحُشدت فيه كل فنون القصّف واللهو من غناء ورقص وخر . وفي مشهد نرى عرافاً يقرأ الكفّ ، وفي مشهد ثان ساقياً يسقى الخمر ، وفي مشهد ثالث مغنياً ينشد في الخمر أو في الحب . وتتوالى هذه المشاهد وما يشبهها ، وتزداد على لسان كليوباترا الكلمات التى تجرح الشعور الوطنى لقواد الرومان . ويتبعها أنطونيو في عيها وفي مجونها ، حتى لتدعوه إلى التبرؤ من رومة، فيلبسها غير عاص لها أمراً. ويشد سخط قواد الرومان على أنطونيو، ويخرجون من الحفل وقد صمموا على أن ينضموا لأوكتافيوس، ويتركوا أنطونيو لعاشقته .

وبذلك تنمو الحركة في المسرحية وتتعدّد ، وهو تعدّد طبيعى نشأ عما رأيناه في الفصل الأول من مهاجمة كليوباترا للرومانين ، فهو تعدّد مسبّب ، وتنهض به الحوادث في المسرحية نهوضاً منطقياً ، ليس فيه مفاجأة ولا انقطاع . ويبرز شوقي ذلك إبرازاً واضحاً لا عن طريق غضب الرومانين وعزمهم على

الانسحاب من جيش أنطونيو والانضمام إلى أوكتافوس، بل أيضاً عن طريق لَهْو أنطونيو نفسه طوال الليل لهواً ينسى فيه الحرب وواجبه الحربى وأنه مقبل في اليوم التالى على معركة جديدة ، فإما النصر ، وإما الهزيمة الساحقة التى تدمر مجده وتدمر عشقه .

وشوقى موفق فى ذلك كله من حيث تلرّج الحركة وتطور التصميم فى المسرحية . وننتقل إلى الفصل الثالث لنشهد نقطة التحول ، فقد هُزِم أنطونيو أمام أوكتافوس ، وانصرف عنه قواد الرومان ، كما انصرف عنه الجيش المصرى . ويعرضه علينا شوقى خارج معبد فى الإسكندرية حيث أنوبيس الكاهن وأفاعيه . ونراه يتحدث مع تابعه أوريوس عن هزيمته متحسراً نادماً على سيرته . ويفاجئهما فى أثناء حوارهما طبيب رومانى يريد أن يؤذى شعور أنطونيو ، ولم يكن مخلصاً له ، فيخبره أن كليوباترا انتحرت وهو خبر دَسَّه عليه كذباً ، فيصمم على أن يتخلص مثلها من الحياة ، ويدعو تابعه أن يقتله ، فيبادر إلى قتل نفسه بخنجره ، ويسرع أنطونيو فيقطعن نفسه بسيفه ، ويخرُّ على الأرض صريعاً . وينتقل المشهد إلى داخل المعبد ، حيث يدخل أنوبيس إلى حجرة يناجى فيها أفاعيه . وتزوره كليوباترا تريد أن تستشيريه فيما نزل بها من هزيمة أنطونيو وأن تستغفر ربَّتها إيزيس بالصلاة فى محرابها ، وترى أفاعى أنوبيس ، فتسأله عنها وعما تمجُّه فى أفواهها من السم ، وكيف تقتل الناس ، وهل يشعرون بالمنون ؟ وهل يُصان الجمال ؟ وهل يُطفأ اللون ؟ وهل يُبسطلُ الموت سحرا الجفون ؟ وكيف يعضّ الناب ؟ وما شبح الموت ؟ . ويجيبها الكاهن إجابات تحسب إليها أن تموت عن طريقها حين تلطم الخطوب وتظلم الأمور ، فتوصيه أن يأتيا بها ، حين يصبح تاج مصر فى خطر . ويدخل جنود يحملون جثة أنطونيو والدم يسيل من جرحه ، ولا تزال فيه بقية حياة . ويلتقى العاشقان ، ويموت بين يديها ، وتندبه ندباً حاراً ، وفى أثناء ذلك يصل أوكتافوس ويرثى غريمه ومن كان تحت القنا ظلّه .

وننتقل فى الفصل الرابع إلى خاتمة الصراع ، فقد انتحرا أنطونيو ، ولا تزال فى شك

وحيرة من مصير كليوباترا ، فهل سترضى أن تذهب مع أوكتافيوس كما يريد أسيرةً إلى روما ، أو تهرب ، أو تتحرر عن طريق الأفاعي ؟ . وتتحرك مشاهد الفصل الأول ونجد «حاجي» يحمل إليها أفعى في سلة ، فتُسَرُّ لحبثه ، وتصمم على الانتحار ، وتدعو أوكتافيوس لزيارتها مساءً ، حتى يرى كيف أفلتت منه كما أفلت أنطونيوس من قبلها . ويغنيها مغن نشيد الموت ، وتقصُّ حياتها ، وتدافع عن نفسها ، وتتناول الأفعى وتمهد لها في صدرها بين السَّحَر والنَّحَر ، فتلدغها لدغة الموت ، وتحتذى على مثالها شرميون وهيلانة . ويدخل أنوبيس وحاجي ، فيريان الثلاث وقد فارقت الحياة ، فيفرع حاجي لموت عشيقته هيلانة فرعاً شديداً ، فيناول الكاهن بلسماً يعيد لها الحياة ، وتذهب مع عشيقها إلى «طيبة» حيث يمضيان حياة حب رغدة هنيئة . ويزور أوكتافيوس كليوباترا فيجدها قد هزئت به وبأمانيه في أسرها وعرضها في ميادين روما وعلى شيوخها . ويخرج أوكتافيوس ، ويُجْرى شوقي على لسان أنوبيس شعراً يكون نهاية المسرحية ، ينحتم بقوله مخاطباً لأوكتافيوس وغيره من الرومان الظافرين ، الفرحين بفتح مصر والاستيلاء عليها :

قسماً ما فتحتم مصرَ لكن قد فتحتم بها لرومةَ قبراً

وهكذا تمضي المسرحية سلسلة ، كل فصل بل كل منظر متمم لما قبله ومُعِدُّ لما بعده ، وقد تناسق التصميم والصراع ، ونهضت الحركة بالحوادث والوقائع متعاقبة ، ومثل كل شخص في مكانه وبصفاته .

وإذن فالمسرحية جيدة من حيث التصميم العام وامتداد الحركة وتواليها ، ولكن هناك أشياء لا بد أن يعرض لها من ينقد هذه المسرحية ، وقد عرض لبعضها النقاد فزيفوها على أساسها ، وخاصة من حيث مخالفة شوقي للتاريخ المروى عن كليوباترا مخالفةً صريحة ، إذ عدَّ فرار أسطولها من موقعة أكتيوم سياسة ومكراً بأنطونيوس وأوكتافيوس جميعاً ، كأنها تريد أن يتطاحنا ويتفانيا حتى تصبح مصر سيدة البحر المتوسط . ولا يقول التاريخ ذلك ، إنما يقول إنها فرَّت جنباً وغدراً بأنطونيوس . ويذهب شوقي إلى أن جيشها فرَّ من المعركة البرية ، ولا يقول

التاريخ شيئاً من ذلك ولا يشهد له . ويذهب أيضاً إلى أن أولبوس الطبيب الروماني في بلاط كليوباترا الذي يُضمر حقداً لأنطونيوس هو الذي أخبره كذباً بانتحار كليوباترا، وصنع ذلك من لدُنْ نفسه ابتغاء إيدائه . ويقول التاريخ إن كليوباترا هي التي أوحى بذلك، حتى يخلوها الجوّ بأكتافيوس، لعلها تُغويه كما أغوت من قبله أنطونيوس و«قيصر» . ويصور التاريخ على لسان بلوتارخوس كليوباترا في صورة حَيَّة رقطاء ، بهيمية اللذات والشهوات ، تدفع جسدها رخيصة إلى كل صاحب مجد أو شرف رفيع .

ورأى شوقي المصري ذلك، فأراد أن يبرّر في مسرحيته بعض مواقف الملكة المصرية ، واضطُرَّ إلى التحريف في بعض الحوادث حتى يصل إلى غايته . وهنا نتساءل هل من حقه أن يحرف في بعض الحوادث التاريخية ؟ ومن رأينا أن هذا من حقه ما دام يبتغي غاية وطنية بمسرحيته ، وليست المسرحيات مصدراً من مصادر التاريخ ، بل هي قصص يأخذ من التاريخ ويحرف فيه حسب ما يريد الشاعر . ولن يتغير تاريخ كليوباترا لأن شوقي قال كذا، أو قال كذا ، أو صورها بهذه الصورة أو بتلك ، وإنما يظل التاريخ كما هو وتظل مسرحية شوقي كما هي ، فذلك تاريخ وتلك قصص ، وفرق بين التاريخ والقصص وبين التاريخ القديم خاصة والقصص الحديث .

وحقا إن شكسبير لم يحاول في مسرحيته أن يخالف بين القصص والتاريخ ، ولكن شكسبير ليس مصرياً ، وظروفه تختلف عن ظروف شوقي اختلافاً تاماً ، فشوقي قد ألف هذه القصة بعد الحرب الكبرى وبعد اندلاع الثورة المصرية ، فكان طبيعياً أن يفكر في هذه الملكة المصرية ، وأن لا يقدمها للجماهير مثلاً سيئاً لتضييع حقوق البلاد ، بل لتضييع البلاد نفسها ، وإنما يقدمها وطنية محبة للوطن المصري تحيي له ولعرشه ، ولذلك فهو يحري على لسانها قولها :

أموتُ كما حييت لعرش مصر وأبذل دونه عرش الجمال

كما يقدمها سياسيةً محتملة ، تريد أن تظفر بروما عن طريق الحيلة ما دامت لا تستطيع أن تظفر بها عن طريق القوة ، وهى لذلك تنسحب من موقعة أكتيوم لاغندراً بأنطونيوس ، ولكن حتى يتفانى الروم ، ويصبح البحر المتوسط خالصاً لمصر وسيادة مصر ، وتشرح ذلك فتقول :

قلتُ روما تصدَّعتُ فترى شطراً	راً من القوم في عداوة شطراً
بطلاها تقاسمها القُلُك والجيد	ش وشبا الوغى ببخر وبر
وإذا فرَّق الرعاة اختلاف	علموا هارب الذئاب التجري
فتأملتُ حالتي ملئاً	وتدبرتُ أمر صخوي وسكري
وتبينتُ أن روما إذا زا	لت عن البحر لم يسد فيه غيري
كنت في عاصف سللتُ شراعي	منه فانسلت البوارج إثري
خلصت من رحي القتال ومما	يلحق السفن من دمار وأمر
فنسبت الهوى ونُصرة أنطد	يوس حتى غدرته شر غدر
علم الله قد خذلت حبيبي	وأبا صبيتي وعوني وذخري
موقف يُعجب العُلا كنت فيه	بنت مصر وكنت ملكة مصر

وهذه صورة رفيعة من الوطنية غلبت فيها كليوباترا حبها لوطنها على حبها لعشيقها ووالد صبيها وأطفالها وعونها وذخرها . ولا ريب في أن هذا الاتجاه يُحمد لشوق الشاعر المسرحي المصري الذي ينظم مسرحيته ودم الثورة لا يزال يغلي في عروق المصريين . ومن حق كل شاعر مسرحي أن يصور أبطاله على النحو الذي يريده ، فضلاً عن أن يلائم بينهم وبين التزعات القومية . ولا يمكن أن يُحتج على شوقي بالتاريخ ما دام محافظاً على هيكله العام ، ولم يقلب حقائقه الكبرى ، كأن يحول هزيمة أنطونيوس إلى انتصار ، أما الحقائق الصغرى وبعض

التفاصيل فن حقه أن يحرف فيها ما دامت هناك غاية تضطره إلى ذلك ،
وليس أكرم على شاعر من وطنه ، ولا غاية وراءه تعلوه بل هو غاية الغايات .
فشوقى محق^٢ في الإطار الوطنى الذى وضع فيه كليوباترا ملكة المصريين
في حقبة قديمة من حقب تاريخهم ، ولا يعيبه ذلك ، إنما يعيبه أن يتخلى في أثناء
المسرحية عن هذا الإطار ، وهو ما لم يحدث ، إنما الذى حدث أن الإطار
استمر حتى النفس الأخير لكليوباترا . وبذلك يكون قد نجح من وجهة
التأليف المسرحى نجاحاً لا شك فيه . وقد وسّع الإطار ، فلم يدعه خالصاً لكليوباترا ،
بل أدخل معها مصريين مثل حابى والكاهن أنوبيس ، الذى أجرى شوقى على
لسانه حين طلبت منه أن يُصَلِّيَ على ابنها من قيصر :

إيزيس كيف أصَلَّى على ابن يوليوس قيصر
أبوه عالٍ ولكن فرعون أعلى وأكبر

وتتخلل المسرحية في أمكنة كثيرة تعليقات للمصريين على الرومان ، فيها
حق ، وفيها سخط شديد ، وفيها ير بالوطن وحب ، وفيها غضب على روما
وكره ، وفيها مقاومة عميقة للعدوان ، واعتزاز بأن مصر لن تُغلب ، وإن
غُلبت اليوم فستكون غداً مقبرة لروما والرومان .

ونستطيع أن نتعقب شوقى في المسرحية على أسس المقومات التى مرت بنا فسنلاحظ
أنها مسرحية تاريخية ، وكأنما كان نجاح شوقى في فرعونياته وتاريخياته هو الذى دفعه
إلى هذا الاتجاه ، فتشبه بالمدرسة الكلاسيكية في فرنسا ، كما تشبه في الوقت نفسه
بشكسبير . وبما لا شك فيه أنه قرأ مسرحيته «أنطونى وكليوباترا» فينهما تشابه في بعض
المنظروفي بعض الأسماء ، وليس من المعقول أن ينظم شوقى مسرحية عن كليوباترا
ولا يطلع على مسرحية الشاعر الإنجليزى الذى نظم فيه قصيدة رائعة من قصائده ،
وقد اندفع بصور عاطفة الحب ، وكيف تغلبت في أنطونيو على عاطفة المجد
الحربى ، وهو في ذلك متأثر بشكسبير والمدرسة الكلاسيكية الفرنسية التى اهتمت
في مسرحياتها بهذه العاطفة ، بل جعلت لها المكانة الأولى والحظ الأوفر .

وداخل شوقى منذ مسهلٌ المسرحية بين حُبَّ أنطونيو وكليوباترا وحب هيلانة وحاجى ، وهى مداخلة لم تُفسد التصميم المسرحى ، بل ساعدت على تقويته وربط أجزائه والكشف عن وطنية الشباب المصرى فى شخص حاجى والحب العنيف الطاهر فى شخص هيلانة .

واختار شوقى « أنشو » مضحكاً للملكة ، وبذلك أدخل على المأساة عنصراً من الفكاهة ، ولكنها ليست فكاهة عميقة ، بل هى فكاهة سطحية ، إذ نجد أنشويقول لزينون أمين المكتبة ضاحكاً منه ومن استغراقه بين الكتب :

وما الكتبُ قوى ولا منزلى فما أنا سوسٌ ولا أنا فارٌ

ويقول أيضاً .

إذا ما نفقتَ وماتَ الحمارُ أبينك فرقٌ وبينَ الحمار

ويقول كذلك :

الفارُّ فى مكتبة القصر نطقُ

يقول إن أسرقُ فزينون سرق

همى فى الجلد وهمه الورق

يسطو على آثار كل من سبقُ

وكلها فكاهة لفظية ليس لها غورٌ ، وليس فيها عمق ، وكأنها تأتى لتستمر بعيدة على هامش المسرحية ، فهى لا تتغلغل فيها ولا تتخلل أحداثها المختلفة ، ولا تتحول إلى سخرية تنفذ إلى الأبطال ومواقفهم .

وشوقى فى هذا الجانب لا يخلق بعيداً ، ولذلك كان يقلُّ عنده التهمم والاستهزاء ، كما تقل السخرية المرة بوجه عام ، وخصوصاً السخرية التى تحدث من التناقض بين ما يقوله البطل أو الشخص فى المسرحية وبين ما يفعله ، أو بين أقواله وبين حقيقة موقفه . ومع ذلك فنحن نجد سخرية خفيفة

تطفو على أقوال الشخص في أثناء الحوار حينما يقولون كلاماً لا يفهمه المخاطب تماماً ويفهمه النظارة بسبب تتابع الحركة وتعاقب الأفعال والأحداث . وعلى كل حال هذا جانب شاق ، ولشوق العذر في أن لا يحسنه إلى آخر مداه ، وخاصة أن نفسه لم تكن منطوية على مرارة .

وإذا كان الجانب الفكاهي في المسرحية محدوداً فإن الجانب الخلقى اتسع إلى آماذ بعيدة ، ويبدو في وضوح في أثناء تصويره لكليوباترا وأثناء ما يجري على شفيتها من أقوال ، فقد اتهمت حبيبة الوادي في عفافها وفي طهرها ، وصوّرت ذلك شوق على ألسنة الشخص من حولها ، ولكنه دفعها دائماً لتردّ هذا الظن الآثم ، بل دفع بعض الشخص لتسردّ ظنّها ، فإذا حابى الذي كان يكرهها يقول حين تتحرر :

الله يشهد أنى قد سدلتُ على ما كان من نزعات الرأى نسيانا

وأنى اليوم أبكيها وأندبها ولا أقيس بها فى الطهر إنسانا

أما هي فكانت دائماً تدافع عن نفسها . ومع ذلك فقد اضطرب شوق غير قليل في تصويره لطهرها ورشدها ، وكأن تاريخها الحقيقى كان يسيطر عليه ، فلم يستطع التخلص منه ، وخاصة على لسان من حولها ، بل على لسانها هي أيضاً ، إذ تعترف غير مرة بغوايتها ، كأن تقول للكاهن أنوييس تطلب منه الغفران :

ولى خطايا كثير لا تبرح البال ساعه

وظلّ شوق حائراً في المسرحية بين زآلها وصوابها وبين غوايتها ورشدها ، وربما كان هذا أهم شيء يضعف شخصيتها . ومهما يكن فقد حاول أن يحبطها بهالة من الخلق الطيب والوقار بجانب ما اشتهرت به من الحسية والحلاعة ، وإنا لئراهُ يُدخلها المعبد لتصلّى لربها ، عسى أن تطهر نفسها . وتخرج راضية مطمئنة بعد أن دخلت حزينة حائرة ، فتقول :

إن الصلاة على شهدة الزمان مُعِينُهُ

وكل ذلك إنما يريد به شوقى أن يُضنى على الملكة المصرية ثيابَ نُبُل ووقار ، وإنما جرّه إلى ذلك التيار الخلقى العام الذى كان يَجْرى أولاً فى شعره الغنائى ، حيث كان يمدح الملوك والأمراء بخلقية مثالية . وإذا كان حب كليوباترا يحمل إنمّا أو من الصعب أن يجرده من الإثم ، فقد قابل فى المسرحية بينه وبين حب هيلانة الطاهر العنيف .

ولا يتضح هذا التيار الخلقى فى تصويره لكليوباترا أو لغيرها من الشخصيات فى مثالية خلقية جيدة فحسب ، بل يتضح أيضاً فى معان خلقية كثيرة تغمر المسرحية، وتتخلل الحوار فيها من حين إلى حين كأن يقول على لسان بعض شخصوه :

لا يَخْلُقُ العلمُ نَفْساً ولا يُنْبِئُهُ هِمَّةُ
كم عالمٍ فى يد الجا هلين مُلْقَى الأزمَةِ

أويقول :

وقد تنزل الشمسُ بعد الصعود وتَسْقَمُ بعد اعتدال الضحَا

أويقول :

خلَقَ الناسُ للقوىِّ المزايا وتجنُّوا على الضعيف الذنوبا

أويقول :

وإن التَّأَوْتُ فعلُ الثَّعَالِ ب ليس التَّأَوْتُ فعلُ السَّبَاعِ

أويقول :

وبعض السمِّ ترياقٌ لبعضٍ وقد يَشْفَى العضالُ من العضالِ

ونحو ذلك مما تكثر آياته فى المسرحية . وأيضاً تكثر الشطور التى تؤدى

مثل هذه الحكم والآراء الخلقية ، وهى أكثر من أن نمثل لها أو نتعقبها . وقد كان شوقى قبل اشتغاله بالمسرح شاعراً أمثال وأخلاق فحرياً أن يستمر أثر ذلك فى مسرحياته وأن يُعنى به إذ يجد غيره من شعراء المسرح ينحون هذا النحو ، وخاصة أعلامهم المبرزين بينهم ، وكانت لديه منه ذخيرة قيمة ، فاستغلها واستخدمها استخداماً موفقاً . ونعنى بتوفيقه أنه لم يكتر من هذه المعانى الخلقية حتى لا تتحول المسرحية إلى خطب وعظات منبرية ، بل هو يستخدمها الاستخدام المناسب وفى أماكنها دون إفراط أو تفريط .

وهذا التيار الخلقى يقابله فى المسرحية تيار لعله أشد منه وأعنف . وهو التيار الغنائى . وقد أدخله شوقى قاصداً عامداً ، حتى يؤلف بين التمثيل والتلحين أو بين التمثيل والغناء ، ولا يزال يؤهل له ويتيح الفرص ، حتى يحقق رغبته ، وحتى يجمع بين الحوار من جهة والغناء من جهة أخرى ، وحتى يكون هذا الجمع طبيعياً لا تكلف فيه ولا تعمل ، وهل خير فى هذه المسرحية للغناء من الاحتفال بأنطونيو احتفالاً يمتلىء بفنون الطرب ؟ . ويقام الاحتفال ويكون طرب ويكون غناء ، ويطلب أنطونيو من الشادى إياس أن يغنيه نشيد « الحب الحياة » فيغنى إياس :

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا ما لروحينا عن الحب غنى
غنى فى الشوق أو غنى بنا نحن فى الحب حديث بعدنا
رجعت عن شجوننا الريح الحنون وبعينينا بكى المزن الهتون

ويستمر فى الغناء بهذه القطعة المشهورة ، وهى طويلة إذ تبلغ أربعة عشر بيتاً . ولا يكتفى شوقى بهذا الموقف الذى وقفه على التلحين والغناء ، بل يعود حين عزم كليوباترا على الانتحار فيجعلها تطلب من إياس أن يغنيها نشيد الموت فيصدع لأمرها ، ويتغنى .

يا طيب وادى العدم من منزل

لم تَمْشِ فيه قَدَمٌ	لِلْعُذْلِ وادٍ نَحَلِ
أَنَا فِيهِ لِحَبِيبِي	وَحَبِيبِي فِيهِ لِي
يَا مَوْتُ مِلْ بِالشَّرَاعِ	وَاحْمِلْ جَرِيحَ الْحَيَاةِ
سِرّاً بِالْقُلُوعِ السَّرَاعِ	إِلَى سُطُوطِ النِّجَاةِ
شِرَاعُكَ الْفِضْيُ	فِي لُجَّةِ التَّبْرِى
كَالْحُلْمِ فِي الْغَمَضِ	يَجْرَى وَلَا يَجْرَى
فِي ظِلِّ لَيْلٍ سَاجٍ	أَقْسَمُ لَا يَسْرِى
مُغْلَلٌ الدِّيبَاجِ	مَطِيبُ السُّنْرِ
فِي يَقْظَةٍ يَظْهَرُ	لِي أَمَ أَرَى حُلْمًا
فُلُكُ مِنَ الْجَوْهَرِ	يَخْتَرِقُ الظُّلْمَا
عَلَى الدُّجَى لِمَاخٍ	تَحْسِبُهُ نَجْمًا
لَيْسَ بِهِ مَلَّاحٌ	يُسْلِكُهُ الْبِمَا
أَضْوَى مِنَ الْفَجْرِ	فِي ظِلْمَةِ الْأَسْدَافِ
مِنْ نَفْسِهِ يَجْرَى	لَمْ يُجْرِهِ مَجْدَافِ
مَدَّ شِرَاعَ النُّورِ	يَا حُسْنَ مَا مَدَّ
كَاللُّؤْلُؤِ الْمُنْشُورِ	لَوْ يَنْفَحُ النَّدَا
يَا لَكَ مِنْ زَوْرَقِ	مَلَّاحِهِ الْأَقْدَارِ
يَنْجُو بِهِ الْمُغْرَقُ	مِنْ لُجَّةِ الْأَكْدَارِ

وإنما نقلنا النشيد كله ليرى القارئ هذه الصورة الشعرية الرائعة ، وليقف من بعض الوجوه على نبوغ هذا الشاعر بل على عبقريته الفياضة وخياله الخصب . ولعلنا نعرف الآن السر في إدخال هذه المواقف الغنائية على المسرحية ، فإن شوقى لا يريد أن يمثل فحسب ، بل يريد أن يشعر وينظم أيضاً . وتمتلى هذه المسرحية بمواقف شعرية طريفة ، من ذلك وصف كليوباترا للموقعة البحرية التي فترت منها ، ونطق الشاعر «بولاً» بخميرة بديعة ، ووصف أنوبيس لأفاعيه ، ووصف كليوباترا لزنبقة في أصيص . ودائماً ينثر شوقى أخيلة تلمع وسط الحوار ، كأن يقول عن الشعب ، وهو ينشد نشيد النصر الزائف :

يا له من بغاء عقله في أذنيه

وتكثر مثل هذه الأخيلة ، وتجعلنا نحس بجمال الشعر وجمال التمثيل ، فالشاعر معنى بالتقاط الصور البديعة ، وهو يحسن وضعها في أماكنها ، وكأن الحوار كان ينتظرها . واستمع إلى حابي يقول لأنوبيس الكاهن بعد انتصار أكتافيوس ودخول الرومان إلى الإسكندرية ، والشوارع تضج بأبواقهم :

واسمع البوق تجذ من أحرف الرق دويّه

وكان من حظ شوقى وحظ الأدب العربي أنه بدأ شاعراً غنائيًا ، وأنه بلغ الذروة في شعره الغنائى ، فلما انتقل إلى الشعر التمثيلى لم يفقد هذا الشعر عنده الخصائص البلاغية للشعر العربى ، بل استمر يجرى في نفس الأوعية الخيالية ، وعلى نفس الأدوات الموسيقية التي عرفها هذا الشعر وعاش فيها مئات السنين .

ونحن لانقف في صف الحملات التي وجهت إلى شوقى لاستخدامه أوزان الشعر الغنائى ولغته ورواسبه المختلفة ، بل نحن نظن ظناً أنه لو لم يصنع ذلك لسقطت تمثيلياته وخرجت على أذواق من يتكلمون الضاد ، وما استطاعوا أن يسموها شعراً ، ولا أن يسلكوها حتى في عداد النظم . حقاً أطل المواقف كأنه لم ينس شخصيته الغنائية ، أو كأنه لا يذكر أنه بصدد حوار لا بصدد تأليف قصائد ،

ولكنها مواقف محدودة ، ولعل أهم موضعين وقف فيهما طويلاً في المسرحية هما حديث أنطونيو حين قيل له إن كليوباترا انتحرت ، وحديث كليوباترا حين صممت على الانتحار . أما الحديث الأول فاستهله أنطونيو بقوله :

روما حنانكِ واغفري لفتاكِ أواهٌ منك وآه ما أقساك

واستمر يسترحم روما أمه ، ويطلب منها الغفران لعقوبه ، باكياً نفسه ومجده ، ذاكراً ماضيه أيام أن كانت تضمه إليها ضمة الأم الحنون ، أما اليوم فقد ضاق صدرها به ، وحتى ثراها لم تنعم به عليه لرفاته . ولو أن شوقي استمر في هذه النغمة ما كان هناك أى اعتراض ، ولكنه انقلب بأنطونيو يتحدث عن سبب عقوبة لأمه وأنه عشق كليوباترا ، واستطرد إلى وصف جمالها ووصف سلطان هذا الجمال عليه ، وأطال في ذلك ، وكان ينبغي أن لا يطيل ، بل كان ينبغي أن لا يعرض لذلك ألبتة . فهذا أنطونيو على وشك الانتحار ، وهو ختام عشقه ، وقد حطم حياته على صخرة هذا العشق فلا داعي مطلقاً لأن يعيد لنا ذلك شوقي ، ونفس الرواية أو المسرحية ونفس المصير الذى انتهى إليه أنطونيو ، كل ذلك إنما هو ثمرة الهوى الذى ضحى بكل أمجاده في سبيله . والموقف موقف استغفار ، فكان يحسن بشوقي أن ينقطع عند ذلك ، ولكنه استرسل بذهنية الشاعر الغنائى ييكى أنطونيو ويذكر ماضيه ، ويعود لقصة عشقه من جديد .

وأما الحديث الثانى الخاص بكليوباترا فهو أيضاً قبيل انتحارها بقليل حين عازمت على الرحيل ، فراها تركع أمام تمثال إيزيس ، ثم تفيض باعترافاتها ، وتفتح ذلك بقولها :

اليوم أقصرَ باطلى وضلالى وخطتُ كأحلام الكرى آمالى

وتسترسل في وصف كارثتها ، وتستعطف إلهتها إيزيس ، وتطلب منها العفو والغفران ، وأن تُسَدِّل عليها ستاراً من رحمها التى تسع الأحبة والأرامل جميعاً ، وتتفضل فتذكر الحياة ، وتقول :

وعُلاكِ ما أدعُ الحياةَ جبانةً أو ضيقَ ذَرعٍ أو قطيعةَ قالى
 إني انتفعت بعبقريُّ جمالها وتمتعتُ من عبقريُّ جمالى
 وجمعتُ بين شعورها وعواطفي وقرنتُ رَحْبَ خيالها بخيالى
 ووجدتها قد خلّدت أبطالها فبسطتُ سلطاني على الأبطال
 بنتُ الحياةَ أنا وتشهد سيرتي ما كنت عن أمي سوى تمثال
 منها تناولتُ الرياءَ ورائةً وأخذتُ كل خديعةٍ ومِحال
 وقسوت قسوتها ولنتُ كليتها واقتستُ في صدّي بها ووصالى
 ولربما رشّدتُ فسرتُ برشدها وغوتُ فأغوتني وضلُّ ضلالى
 ووجدتها حياً يفيض ولذةً فجعلتُ لذات الهوى أشغالى

ويستمر شوقى . ولا ريب في أن هذه القطعة وحدها كافية لنعرف أنه نسي شخصيته ممثلاً ، فانطلق يصور حياة كليوباترا من حيث هي ، ونسى أنه يحاول في مسرحيته أن يدافع عنها ، وأن يُلَبِّسها ثياب الرشد ، بل ثياب الطُّهْر . ولعلنا لا نغلو إذا قلنا إنه نسي أول هذه القطعة نفسها وأنها عشقت العبقريّة من حيث هي كما وضّح ذلك في موضع آخر ، ونسى أيضاً قولها إنها أحبت أن تبسط سلطانها على الأبطال . كل ذلك نسيه ، وذهب يثبت عليها أنها مرائية خداعة محتالة قاسية ، ترشّد حيناً ، وتغوى حيناً ، ويضل ضلالها ، فتجعل لذات الهوى أشغالها .

وهذا تناقض في شخصية كليوباترا وفي صورتها التي أرادها لها شوقى ، وهو تناقض جاءه من أنه نسي موقفه وأنه ممثّل ، فاسترسل استرسال الشعراء الغنائيين ، ولم يقطع الشعر حين كان يجب أن يُقْطَعَ . ولكن هذا الموقف والموقف السابق له ينبغي أن لا نتخذهما دليلاً على أنه أخطأ الطريق في المسرحية كلها ، بل لقد عرف طريقه وطريق الشعر التمثيلي .

واستباح شوقى فى هذه المسرحية كما استباح فى مسرحياته الأخرى أن يُدير الحوار على جميع الأوزان والبحور الشعرية ، يتنقل بينها كما يريد حسب حاسته الفنية . وعلى نحو ما استباح الأوزان استباح القوافى ، فتنقل بينها ، تارة يقول على الرء وأخرى على الباء أو على غيرهما من الحروف محكماً فى ذلك أذنه وذوقه الفنى الذى صاغه ، فأحكم صياغته ، وضبطه ضبطاً دقيقاً بتوالى الأيام والسنين . وقد نزل عن المستوى اللغوى الصعب الذى كان يتبعه أحياناً فى قصائده ، واختار مستوى لغوياً جديداً ، يلائم الجمهور والنظارة ليس فيه غرابة ، وليس فيه تعقيد ، وليس فيه أيضاً عامية ولا ابتذال ، وكأنه الجدول الرقراق ينحدر فى لين وهون وسهولة ، أو كأنه شراب مصفى اختلفت ألوانه بما يلمع على آنيته من أجنحة الخيال ، بل لكأنه موسيقى خالصة ، تأتلف من ألحان عذبة ساحرة .

قمبىز

ألف شوقى هذه المأساة المصرية بعد المأساة السابقة بنحو عامين وقد دارت حوادثها أيضاً فى تاريخ مصر القديم ، بل إنها لتعمق هذا التاريخ بأكثر مما تعمقته «مصرع كليوباترا» فقد أدار شوقى بصره فى العصور السابقة لعصر البطالسة ، وظل يبحث عن موضوع جليل ينهض بمأساة جديدة له ، وما زال يبحث حتى هداه بحثه إلى حقبة مظلمة فى تاريخ مصر ، بل إلى مأساة كبيرة لم يسقط فيها بطل أو بطلان ، وإنما سقط شعب .

وهى مأساة قمبىز التى ترجع إلى القرن السادس قبل الميلاد ، حين كانت تحكم البلاد الأسرة السادسة والعشرون . وكان كل شىء قد فسد ، فلا جيش ، ولا أمن ، ولا حكومة عادلة ، فهاجم مصر قمبىز ملك الفرس ، وضمها إلى ممتلكاته ، وأصبحت تابعة لسوس عاصمة دولته .

وشوقى فى هذه المأساة يستغل قصة أو أسطورة قديمة تزعم أن قمبىز طلب من أمازيس فرعون مصر أن يبني بابه ، وأجابه فرعون إلى طلبه ، ولكنه لم

يرسل بابتته إلى البلد الغريب ، وإنما أرسل بابنة فرعون الذى قتله واستولى على العرش من بعده . وتصبح ابنة فرعون السابق زوجة لقمبيز دون أن تنبئه بجليّة الأمر ، ولكن سرعان ما تنكشف الحقيقة ، إذ يفرّ من جيش أمازيس ، وكان أكثره من الإغريق ، ضابطٌ إغريقى يُدعى فانيس ، ويولّى وجهه نحو قمبيز وبلاطه ، حيث يُطلعه على حقيقة ما صنعه به فرعون مصر ، ويُغويه على فتح بلاده ، ويهوّن له من جيشها ، فيكون الغزو الفارسى ، وتصبح مصر مستعمرة فارسية .

والمأساة مؤلفة من ثلاثة فصول ، يبدأ الفصل الأول منها بمنظر فى غرفة قريبة من غرفة أمازيس حيث نرى فتاته نفريت تغازل حارسه تاسو ، وكان من قبل حارساً لفرعون المقتول ، وكان يغازل فتاته نيتاس ، وتعلّق قلبها به على نحو ما تعلق به الآن قلبُ نفريت بنت أمازيس . ونرى نفريت تشكو لتاسو حظّها وما جرى به القضاء ، إذ أرسل قمبيز وفداً يخطبها من أيها ، وتعلن فى تصميم عزمها على رفضه والبقاء بمصر حيث أبوها وأسرّها ، وحيث تاسو معشوقها ، وليَجِرِ القدر بما شاء ، فلن تسحّل عن عزمها . وتدخل نيتاس ، يائسة من تاسو ، فتبشرها أنها ستنقذ الموقف ، وتذهب بدلا منها إلى قمبيز حتى تنقذ البلاد بنفسها وتدفع عنها شره . وتدخل نيتاس على فرعون ، وتؤدى إليه رغبها ، بعد أن يكون قد عرف من ابنته رفضها لقمبيز . وتذكر له نيتاس أنها تضحى بنفسها كعروس النيل التى يختارها الكهان للفداء كل عام ، وهى تصنع صنيعها ، لعل الرخاء يعمّ الوادى ، وإنما لتقول فى نهاية هذا المنظر :

ومالى لا أُعطى الحياة إذا دعتُ بلادى ، حياتى للبلاد ومالى

وشوقى يضع تحت أعيننا فى هذا المنظر الخيوط الأولى للصراع وما سيجد من مشاكل ، فقمبيز خطب ابنة فرعون ، ولم يرسل له فرعون بابتته ، بل سيرسل ابنة فرعون آخر ، كان حارسه يبادلها حباً بحب فى أثناء حكم أيها ، وهو الآن ينقل حبه إلى ابنة فرعون الجديد .

ونمضي في المنظر الثاني من هذا الفصل الأول ، حيث نشاهد وفد الفرس
 يتظر رَدَّ أمازيس ، ويتحاور أعضاؤه فيما رأوا بمصر ومن المصريين ، وتجرى
 على ألسنتهم مدائح قوية فيهم وفي شجاعتهم وعزتهم وفهم ، كأن يقول أحدهم :
 لهم مثل ما للأسد بالجنس عِزَّةٌ صَوَّارِي الْفَلَا عِنْدَ الْأَسْوَدِ كِلَابُ
 هم الشَّهْبُ وَالنَّاسُ الْجِنَادِلُ وَالْحَصَى وَتَبَرُّ الثَّرَى وَالْعَالَمُونَ تَرَابُ
 وَكُلُّ الذِي صَاغُوا مِنَ الْفَنِّ آيَةٌ وَكُلُّ الذِي قَالُوا هَدَى وَصَوَابُ
 وما يزالون يكيلون المديح لمصر ، غير أنهم يلاحظون قلة الجند فيها ،
 كأنما هي مُلْكٌ بِلَا حَائِطٍ وَلَا أُعْمَدٍ ، وإنهم ليظنون أن عاصفَ بلادهم يمرُّ
 عليها عاجلاً أو آجلاً ، فلا يُبْقَى وَلَا يَبْتَرُ . ويتركون هذا الحديث إلى ما يروونه
 في أحلامهم ، ويُسْقِلُ تاسو فيعلمهم بأن فرعون قادم . ويدخل فرعون
 ونيثاس وكبار الكهنة المصريين ، ويخطب رئيس الوفد الفارسي وتردُّ نيتاس
 مرحبةً ، ويتغنى الكهنة المصريون مباركين مهتئين .

وننتقل إلى المنظر الثالث من هذا الفصل حيث يقيم فرعون للوفد الفارسي
 وليمة فاخرة مُدَّتْ عليها ألوان الطعوم والحمور المختلفة . ويستعرض شوقي في أثناء
 الوليمة بعض جوانب العادات والحياة المصرية ، فهؤلاء وَصَفَاءُ يَمْرُونَ عَلَى
 الضيوف بمومياء من الذهب ، كأنهم يريدون أن يلفتوهم إلى ما تعجَّ به
 مصر في تاريخها القديم من أحاديث عن الموت . ويطلب فرعون الأقزام ،
 ويدخلون في أزياء المهرجين لتسلية الضيوف . ويطلب من بعدهم ساحراً
 ماهراً ، يستطيع أن يقرأ المكتوب على الجبين ، بل يستطيع أن يفصل الرؤوس
 عن الجسوم ، ثم يعيدها كرة أخرى إلى الحياة ، وإنه ليُحِيلُ عَصِيَّتَهُمْ أَفَاعِي
 فيذهلون ويحارون . وأخيراً تدخل قهرمانة القصر ومعها العازقات يرتلن
 نشيد فرعون ، وفي أيديهن الصنج والدفوف ، وهن يرقصن في أثناء ذلك .
 وفي جانب من البهو الذي ضمَّ الوليمة تعاتب نيتاس الحارس تاسو على غدره
 وعدم وفائه . وفي ضجة الوليمة يتحدث بعض المصريين ساخطين على الجنود

المرتزة ، وخاصة من الإغريق ، وإن أحدهم يقول لصاحبه منا :

تأمل القصرَ مِنّا وانظره أرضاً وسياً

انظرَ ترَ الإغريقَ فيه هـ هم لفيف العظما

ثم يقول لصاحب آخر يسمى خوفو :

تأملِ القصرَ خوفو أفيه من مصر شئٌ

أليس فرعونُ فيه كئنه أجنبيُّ

ويتغير المكان . وندخل في الفصل الثاني مدينة سوس الفارسية ، وننظر في حجرة بقصر قمبيز حيث نرى الوصيفة تتي المصرية تصلح من رأس نبتاس وتمشط شعرها ، ويدور بينهما حوار نرى فيه وفاء الزوجة لزوجها ، وفي الوقت نفسه نراها لا تزال تذكر حبيبها القديم لتاسو ، إذ تقول مخاطبة لنفسها :

يا ظالماً أحبه جهْدَ الهوى وإن غدرَ

ومن هَجَرْتُ وطني لأجله حين هَجَرُ

ولا نكاد نمضي حتى نسمع ضجة وصياحاً . وتُطِلُ الملكة من النافذة ، وتعرف أن قمبيز قتل أخته ، وترى أخاه يقتل في الساحة . وتنام الملكة وتحلم بشرٌ مستطير يقع في وطنها ، وترى فانيس القائد اليوناني الذي طرده فرعون في شكل ثعبان ، له عيناه ووجهه وقفاه . وتقصُّ حلمها على وصيفتها ، وتسألها عن تأويل رؤياها ، فتقول إن الذي رأت إنما هو ثقل أكلٍ وغلظ طعام عند النوم ، وتسألها الملكة عما أكلت . ويدخل قمبيز غاضباً ، وتلقاه الوصيفة فيسألها عن حقيقة نبتاس وهل هي نفريت حقاً ، وتراوغة الوصيفة . وتدخل الملكة ، فتحياه ويحيها ، وتسأله فيم جاء ؟ فيهتف بفانيس ، وتحاول نبتاس أن لا يُدخله إليها ، ولكن الملك يصرُّ ، فتعترف له بحقيقتها ، وتعلم أن فانيس أغواه على فتح مصر . وإنه ليوعددها ويهددها بذلك ، وهي تارة

تتوسل إليه أن يكفّ عن هذا الغزو ، وتارة تخيفه من الطريق ومن جيش مصر الباسل . ويردُّ عليها أنه أخذ لكل أمر عُدَّتَه ، ففانيس سيكون هادى الطريق ، أما جيش مصر فلا خوف منه ، إذ هو أخلاط من مرتزقة : يونان وزنج وعبيد ، كأنه القَطِيع اختلفت فيه الجلود . وفى أثناء هذا الحوار تتوهج العزة القومية والعاطفة الوطنية فى قلب نيتاس ، ويحاول فانيس أن يأخذها فى صفّه وصفّ قمبيز ، فإن فرعون مصر قتل أباه ، وأولى لها أن تطلب الثأر ، فتقول :

أَأُوطِي خَيْلَ الْفُرْسِ مَهْدِي وَمَلْعِي وَتُرْبَةَ آبَائِي وَمَنْزِلَ آلِي

وَأُشْعِلُ نَارَ الْفُرْسِ فِي أَيْكَةِ الصَّبَا وَمَا بَوَّأْتَنِي مِنْ رُبِّي وَظِلَالِ

وَأُغْمِدُ سَيْفَ الْفُرْسِ فِي صَدْرِ أُمَّةٍ نَمَتْنِي وَتَنَمَى أُسْرَتِي وَعِيَالِي

إِذَنْ لَا أَوَى جَدِّي السَّمَاءَ وَلَا أَبِي وَلَا جَلُّ عَمِّي أَوْ تَبَارَكَ خَالِي

وَأَفْضَلُ مِنِّي كُلُّ ذَاتِ مُلَاءَةٍ وَرَاءَ حَقُولٍ أَوْ وَرَاءَ تَلَالِ

تَهْشُ عَلَى شَاةٍ وَتَحْمِلُ جَرَّةً وَتَمْشِي عَلَى الْوَادِي بِغَيْرِ نَعَالِ

ويحمل إلى قمبيز رسلًا أتوا من مصر نبأ وفاة أمازيس ، فيصبح غزو مصر أمراً محققاً . وتهتف نيتاس : وطني يارب لا مُسَّ بشرٌ ، كما تهتف حين

يقال : قد مات فرعون مصر ، وتهتف معها الوصيقة : « تعيش مصر وتبقى » .

ويتغير المكان . ندخل فى الفصل الثالث فرى فى أول مناظره نفريت تُلْقَى

بنفسها فى النيل متتحة حتى تغسل ذنبها العظيم ، إذ أحبت نفسها وقذفت بوطنها

فى الهاوية . ونمضى إلى المنظر الثانى حيث نرى جماعة من المصريين يتحدثون عن

بَغْيِ قمبيز وجنوده الذين أفسدوا فى البلاد . وينصرف المصريون ويدخل

قمبيز فى وزرائه وقواده ، ويسوقون له أسرى من النوبة فيعفو عنهم ، ويفك وثاقهم ،

فيرقصون رقصة الحرب ، وينشدون بعض الشعر . ويبلغه أن بسامتيك يجمع

البلاد للثورة ، فيكون بينهما حوار تظهر فيه عزة فرعون وكبرياؤه واعتزازه بوطنه

وقدرته على الصمود للغازين دون أن يستطيعوا منه ذلاً أو قهراً ، وإنه ليقول :

رُوَيْدَكَ يَابْنَ كَسْرَى قَفْ تَمَهِّلْ فَعَادَةُ مِصْرَ تَقَهَّرْ قَاهِرِيهَا

ويتوعده قمبيز بالقتل غداً ، فلا يذل ولا يهون . وتظهر نيتاس تريد أن ترد عن قومها عذابه وغضبه ، فلا يرأف بها ولا يلين لها . وتأخذ نوبات جنونه التي حدّثنا عنها بعض شخوص المسرحية فيما سلف من حوار ، تأخذ هذه النوبات في الظهور ، فيقتل فاتيس ، ويقول حين يُقْتَلُ :

قَدْ خَنْتُ مِصْرَ وَخَنْتُ سَادَاتِي بِهَا لَكِنِّي مَا خَنْتُ قَطُّ بِلَادِي

ويُعْرَضُ عليه شاب ثائر هو تاسو الحارس ، فيأمر بقطع رأسه . وترى ذلك نيتاس ، فتكبر فيه هذه الوطنية ، ثم تراجع ، وقد صممت على الثورة والخروج على زوجها مع شباب الوطن ، وتوضح ذلك ، فتقول :

وَالآنَ إِلَى طِيَّةٍ وَالصَّعِيدِ لِحَشْرِ الدَّعَاةِ وَحَشْدِ الْجُنُودِ

وَقَهْرَ الْعَدُوِّ وَإِرْغَامِهِ وَقَذْفَ الْمَغِيرِ وَرَاءَ الْحُدُودِ

ويستمر قمبيز في جنونه ، فيقتل أحد قواده ، ويأمر بالعجل آيس معبود المصريين أن يؤتّى به ، فلا يراه حتى يثور ويضربه بخنجره بين قرنيه . وحيث يمت جنونه ، فيخيل إليه أن أشباح قتلاه تطوف به ، ويذعر ذعرًا شديدًا ، ويقول مناجياً ربه :

إِلَهِي مَا تَرَى عَيْنِي خِيَالَاتٍ وَأَشْبَاحُ

وَقَتْلِي قَدْ غَدَا حَوْلِي وَقَتْلِي غَيْرِهِمْ رَاحُوا

وَجَرَحِي جَذَبُوا ثَوْبِي وَجَرَحِي غَيْرِهِمْ صَاحُوا

هَذِي عَوَاقِبُ بَغْيِي هَذَا الْقِصَاصُ الْمَتَاحُ

لَا بَدْءَ مِنْ عَذْلِ يَوْمٍ يَرْتَدُّ فِيهِ السِّلَاحُ

وما يزال في هذيانه وأشباحه ، ويشد هياجه ويشد صياحه ، وبطبيب

له في ساعة من ساعات جنونه أن يتحرر ، فيتناول الخنجر ويطعن به نفسه ، وكأنما حوّل آيس معبودُ المصريين الخنجر الذي طعنه به إلى صدره ، فثار أكرم ثار لنفسه . ويهتف شيوخ الكهان وشبانهم لآيس ، ويستترلون منه البركات والرحمات . وبذلك تنهى المأساة ، وإنما أطلنا في استعراض فصولها ومناظرها لأنها لقيت حملات شديدة من النقاد ، وخاصة من عباس العقاد ، فقد كتب رسالة صغيرة سماها « رواية قمبوز في الميزان » عرض فيها لقيمة المسرحية من الوجهتين الأدبية والتاريخية .

وأفاض العقاد في مخالفات شوقي لبعض التفاصيل التاريخية التي تتعلق بقمبوز وأسرته الفارسية ، ولتفاصيل أخرى تتعلق بالمصريين وعاداتهم ، وقد حمل على اعتراف شوقي بعروس النيل . والعقاد محق في أن شوقي لم يتعمق دراسة تاريخ قمبوز ولا دراسة تاريخ مصر في تلك الحقبة ، ولكن ذلك ليس معناه أن شوقي أخطأ في ذلك ، وإنما معناه أنه لم يحنك إلى التاريخ وحقائقه كلها في صنع مسرحيته .

ونعجب حقاً إذ نجد العقاد يتحدث عن القيمة التاريخية للمسرحية ، وكأنما يدرسها وثيقةً للتاريخ المصري القارسي في هذا العهد ، وفرق بين المسرحيات والتاريخ . قد تتمسك مسرحية بحرفية التاريخ ، وقد لا تتمسك أخرى . وهذه وتلك لا يصح أن يُعتمدَ عليها في التاريخ ، إنما يعتمد على وثائقه الخاصة الصحيحة .

ويكفي شوقي أن يعترف له العقاد كما اعترف في مقدمة رسالته بأن مأساته ترجع إلى قصة أو أسطورة قديمة ، فالإطار صحيح من الوجهة التاريخية ، أما التفاصيل التي ^{عليها} ~~عليها~~ ^{بها} ~~بها~~ ^{الإطار} ~~الإطار~~ ^{فليس} ~~فليس~~ ^{من} ~~من~~ ^{الضروري} ~~الضروري~~ ^{أن} ~~أن~~ ^{تكون} ~~تكون ^{صحيحة} ~~صحيحة~~ ^{كل} ~~كل ^{الصححة} ~~الصححة~~ ، إنما يكفي أن تتمشى مع صراع المسرحية ومشكلتها وحوادثها . وفي كل مأساة تاريخية يلعب خيال الشاعر في التاريخ وقد يكون له في تصميمها السهم والحظ الأكبر ، بل هو دائماً له النصيب الأوفر في تركيب المسرحية وفي تأليف صراعها وبت حركتها والنهوض بها في أثناء الحوار والأقوال والأفعال .~~~~

والحق أن شوقى حين كتب هذه المسرحية لم يكن يفكر في إرضاء التاريخ بمقدار ما كان يفكر في إرضاء الشعور الوطنى المصرى ، وقد نقلنا في أثناء تلخيصها قطعاً تفيض بالحماسة الوطنية . والمسرحية مليئة بما يماثلها من أبيات وأشعار ، ونفسُ بطلتها المصرية نتيتاس قدّمها ضحية لوطنها ، وإنها لتقول في المنظر الأول لفرعون :

جئت أفدى وطنى من سيف قمبيز وناره

جئت أفدى وطنى من دَنَسِ الفتح وعاره

وفى كل موضع من المسرحية نراها تدعو لبلدها، كما نراها أمام قمبيز تدافع عنها دفاعاً حاراً . قد يُلام شوقى لأنه أجرى على لسانها في قصرها بسوس أنها هجرت مصر حين هجرها تاسو ، لكن هذه نوبة من نوبات حبها لتاسو الذى لا يزال عالقاً بقلبها . أما بعد ذلك فهي مثال رائع من أمثلة القداء لوطنها . ونفس تاسو الذى بدا قاسياً قليل الوفاء ضعيف الهمة في أول المسرحية نراه في آخرها قد استشرحب وطنه أمام الفتح الأجنبى ، فهو يحرّض على الثورة ، وهو يُقتلُ في سبيل وطنه ، ويستقبل القتل راضياً مطمئناً . وكذلك الشأن في نفريت الأنانية التى لم يكن يهمها وطنها في أول المسرحية ، والتى كانت تُعلن لتاسو أنها لن ترضى بزفافها إلى قمبيز :

لَيَجْرَ بما شاء تاسو القدرُ

لَنُخَسِفَ بقومٍ عليها البلادُ

فأما أنا فسأبقى هنا وإن غضبتُ فارسُ والنمرُ

نفريت هذه لا تلبث حين تعلم أن قمبيز حشد لمصر جنوده أن تولّى وجهها نحو النيل وتتحرّ فيه ، لعلها تغسل أنانيتها حين فضّلت حبها على وطنها ، أو فضّلت نفسها على بلدها . وحتى فانيس الذى خان مصر وفرعونها نراه يقرر حين يُقتلُ أنه لم يخن بلاده !

ومن الغريب أن يُلام شوقي على هذه المواقف لشخص المسرحية ، وهو إنما أدار المسرحية كلها نحو هذه الوجهة الوطنية ، فلا يصح أن يوجه إليه لوم على الغاية المقصودة منها ، وإنما يقال هل لاءم بين المسرحية وبين غايته؟ وإلى أى حد استطاع أن يوفق بين المسرحية وهدفه القومى ؟ . ولم يكن هذا الهدف هدف شوقي وحده ، بل كان أيضاً هدف الجمهور الذى كان يختلف إلى مسرحياته ، والذى كانت عروقه لا تزال تنبض بثورة مصر سنة ١٩١٩ .

وربما كان أهم شيء يؤخذ على هذه المسرحية أنها ازدحمت بالشخص والحداث ، فقد أراد شوقي أن يصور مصر قبل الفتح الفارسى وفي أثنائه ، ولم يلتفت إلى أن المسرحية لا تحتمل اتساع الفسحة فى الزمان والمكان ، وأنها ينبغي أن تختار جانباً بعينه من الحداث ومن الشخص ، وتعزله ، وتوضحه . وقد كان يستطيع أن يكتفى فى مسرحيته بتصوير نفريت وإبائها الزوج من قمبىز ثم انتحارها ، ويجعل من ذلك خيطاً يمدُّ عليه مسرحيته ، أو كان يكتفى بتصوير قمبىز فى مصر بعد الفتح وعُدَّ وانه على العجل آيبس ، ثم جنونه وانتحاره ، ويتخذ من ذلك فصولاً ومناظر ومشاهد لتأليف مسرحيته ، ولكنه ابتغى أن يجمع حداث كثيرة، حتى تتم له تعليقات وطنية مختلفة تلهب الشعور القومى فى نفوس نظائره . وبذلك لم يستطع أن يجلو علينا شخص هذه المسرحية فى أضواء واضحة على نحو ما جلا علينا شخص مسرحيته السابقة ، ويتضح ذلك فى قمبىز الذى سُميت المسرحية باسمه ، والذى يُعدُّ بطلها الأول، فإن شخصيته لا تظهر أمامنا فى أنوار كافية ، فبينما تمدحه وصيفة نيتاس المسماة تيتى ، وتردُّ عليها سيدتها :

صدقَتِ تى ، هوزين الشباب إله القنا قمر الغيب

إذا غلبت فى القتال الملوك وفى السلم عزٌ فلم يُغلب

نراه هو يقول عن نفسه :

أنا قمبىز ابن كسرى أنا وخش أنا غول

فصورته في المسرحية على الرغم من جنونه الذي اتضح أخيراً صورة مهترّة ،
وإنما جاء ذلك شوقى من كثرة الحوادث والشخصيات التي تنزّخر بها مسرحيته ، كما جاءه
أيضاً من غنائته وأنه يتربع نزعة رومانتيكية في رسم أبطاله ، فلا تتضح ملامحها
ولا معالمها .

وليس هذا كل ما أثرت به زحمة الحوادث والشخصيات ، بل لقد أثرت
أيضاً في التيارات الثلاثة العامة التي تتجّرى في مسرحيات شوقى ، وهى التيار
الفكاهى والخلقى والغنائى ، أما التيار الفكاهى ، فإنه يتجمد في هذه المسرحية ،
إذ يعتمد على أشياء حسية كأن يحكى أعضاء وفد فارس أحلامهم ، فتصور فرعهم
من مصر وسحرها ، فيقول أحدهم : إني رأيت عصفوراً برأس إنسى ، ويقول ثان :
رأيت في مضجعى عجل آيس يهزنى بقرنه ، ويدخل عليهم فى الوليمة التى
أعدّها لهم فرعون أقزام مهرجون يُضحكونهم بصورهم وألوان ملابسهم . ولا تظهر
الفكاهة بعد ذلك إلا على لسان عجوز وشبان يسألونها عن جنود الفرس الغزاة ،
فتذكر لهم أنهم وقعوا فى أسر جمالها .

وأما التيار الخلقى فقد مثّله شوقى فى نيتاس ، إذ جعلها ضحية حبها
لوطنها ، كما جعلها تقدر زوجها قمبىز ، فتمدحه ، وتثنى عليه ، وتذكر
حقوقه الزوجية . تقول لوصيفتها تى وقد عرضت لشيء من ذلك :

قلتِ حقاً تى فإن على المرءة للزوج أن تكون أمينه
وعليها أن لا تقصّر بشراً حيث تلقاه أو تقصّر زينته
وجعل شوقى قتل فانيس جزاءً وفاقاً وقصاصاً عادلاً لخيانته مصر
وساداته بها . وأجرى على لسان أحد قواد قمبىز وصفاً للضمير ، إذ يقول لبعض
رفاقه حين تهوّن قمبىز وظنّ الأشباح تطوف به : إن ضميره يعذبه ، ويسترسل
قائلاً حين سأله صاحبه : أين مترل الضمير ؟ :

يا أخى إن الضمير الـ نفس أو بيتُ الشعور
وهو فيلٌ فى صدورٍ وهو فأرٌ فى صدورٍ

وَجِبَالٌ مِّنْ حَدِيدٍ أَوْ حِبَالٌ مِّنْ حَرِيرٍ
وَسَعِيدٌ النَّاسِ مَن لَّمْ يَشْكُ مِّنْ وَخَزِ الضَّمِيرِ

ولكن هذا كله لم يته بشوق ، أو ينبغي أن لا يجعلنا نظن أنه انتهى بشوق ،
إلى أن يوسع مجرى هذا التيار الخلقى فى مسرحيته ، فإن المعانى الخلقية والحكم
والأمثال التى رأيناها فى مسرحية « مصرع كليوباترا » تقل فى هذه المسرحية .
قد نجدها ، ولكن فى ندرة شديدة ، كأن يقول :

هذه الدنيا لمن يُقَدِّم فيها أو يريد

وكانت المسرحية تحتل من هذه الحكم والعبر كثيراً ، ولكن شوقى كان
مشغولاً بحوادثه وشخصه ، فلم يفرغ لاستغلال هذا الجانب واستخدامه .
وإذا رجعنا إلى التيار الغنائى وجدنا شوقى لا يزال يحتفظ بالمواقف التى
تُعْطى الفرصة للتلحين والغناء والإنشاد ، فالكهنة يتغنون مباركين زواج نيتاس
بقمبيز ، ويرقص الأقزام متغنين فى وليمة وفد فارس ، ويُشَدُّ الجميع مع
العازفات الحسان ومع الرقص وآلات الطرب نشيداً فرعون ، يريدون أن
يملاؤا به آذان الوفد الفارسى .

ولكننا نلاحظ أن القطع كلها التى أُعدَّت للتغنى بها ليس لها روعة الأغانى
التي سمعناها فى مصرع كليوباترا ، وكأن القيثارة التى تعود شوقى أن يوقع عليها
شعره سقطت منه فى زحمة الحوادث والشخص ، أو قل إنها كانت تسقط
منه كثيراً . واستمع إلى هذا النشيد الذى تغنى به الكهنة مهثين فرعون بالقران
السعيد ومباركين :

آمُونُ قَمِ شَارِكُ فرعون فى العُرْسِ
نَعَالَ طُفْ بَارِكُ فى مَلِكَةِ القُرْسِ
نَحْ الشَّيَاطِينِ وانفِ العفاريثَ

واحرُشْ بعينيك موكبَ نفريتَ
 آمونُ هِيْ اشترِكِ في عُرْسِ بنتِ الملكِ
 وقمِ إليها كَلِّ براحتيك راسها
 واشهد بمصر واجتلي بفارسٍ أعراسها

وليس في هذه الأغنية روح ولا جمال ولا ما تعودناه من شوقي من بدع الصياغة وبدع الخيال . ومثلها الأغنية الثانية التي ينشدها الجميع مع الرقصات والمغنيات والعازقات في نهاية الوليمة التي أقيمت لأعضاء الوفد الفارسي ، وهي تجرى على هذا النمط :

فرعونُ أنتَ الرفيعُ أنتَ العظيمُ الشانِ
 وأنتَ سدُّ منيعُ من جارف الفيضانِ
 وأنتَ كالصخرِ تحمي من نكبات العواصفِ
 من قاطع الطرق يَأْوِي إلى حماك الخائفُ
 وأنتَ من صخر طيبه حصنٌ مشيدُ الجدارِ
 يُؤْوِي إليك وَيُلْجَا إلى طلوع النهارِ
 أنتَ اخضرارُ الريفِ وأنتَ حُسْنُ الرفيفِ
 تردُّ بطشَ القوى وفتكهُ بالضعيفِ

وكان شوقي نسيَ فنه الغنائى الذى رأيناه فى مصرع كليوباترا ، ومع أنه أدخل فى المسرحية حبًّا ، وجعل نيتاس تعبر فى مواقف مختلفة عن حبها ، مع ذلك لا نجد فى المسرحية مقطوعة طريفة للغناء بعاطفة الحب ، ولا بعاطفة الوطن . فقممير يغيب فيها الشاعر الغنائى الذى

يحسن التغنى بالعواطف ، ويبقى لنا الشاعر التمثيلي . وربما كان ذلك دليلاً واضحاً على ما قلناه في غير هذا الموضع من أن التيار الغنائي في تمثيلات شوقي كان حسنة من حسناتها لا كما ظنَّ النقاد، وهاجموه ، فهذا هو يستمع لهم ، ويتخلى عن تطويل الحوار والتغنى بالمواقف العاطفية ، فيسقط حائط مهم في بناء مسرحيته ، ويبدو في وضوح أنه كان يعرف طريقه وأن النقاد كانوا يجهلون مشغوفين بنماذج التمثيلات الغربية

ومعنى هذا أن شوقي في قمم كان ممثلاً ، ولم يكن مغنياً ، وقد كثرت بها الحوادث والأشخاص ، فضعف فنه الشعري ، ولم نجد صوراً رائعة على نحو ما وجدنا في مصرع كليوباترا ، ولم نجد شعراً وجدانياً يتغنى بالعواطف على نحو ما رأينا هناك . وانتهر العقاد القرصة ، فحمل في رسالته : « رواية قمم في الميزان » حملة منكرة على قيمة هذه المسرحية من الوجهة الأدبية ، ووقف خاصة عند اختلاف الأوزان والقوافي . ولكن هذا الاختلاف منهج عام لشوقي في جميع مسرحياته ، وضعف شعره في هذه المسرحية لم يحمي كما ظنَّ من هذا الاختلاف ، وإنما جاء من عدم عنايته به من الناحيتين التصويرية والموسيقية ، ولا نقصد الموسيقى الظاهرة التي تُضبط بالأوزان والقوافي ، وإنما نقصد الموسيقى الخفية . وأيضاً فقد قصر شوقي في التغنى بالعواطف . وكل ذلك أضعف شعره وفنه في قمم . وقد حاول العقاد أن يوحد القوافي في جوانب من الحوار بين الشخص ، ليدل على أن توحيد القوافي خير من تنويعها ، وعرض ذلك في سخرية مرة ، وهو نزاع شاعر لشاعر . ووقف أيضاً عند ضرورات نحوية ولغوية ، وهي من حق شوقي الشاعر ، إذ الشعر ليس كالنثر تحرراً فيه الضرورة بل هي تجوز وتصح بإجماع النقاد .

على كل حال هبط شوقي في هذه المسرحية عن مستواه الفني الرفيع الذي حلق فيه في أثناء تأليفه للمسرحية السابقة ، ولكن هذا الهبوط ينبغي أن لا يجعلنا نُزري عليه ولا على فنه ، فكل شاعر ممثل تتفاوت تمثيلاته من حيث الجودة ، وتقديره في تمثيلية أو مسرحية لا يصح أن يتخذ مركزاً للهجوم عليه

والغرض من شأنه ، بل يقاس بعمله كله ، وموازين شوقي تثقل بآيات الفن الرائعة وما تحمله من بدائعه وفرائده .

على بك الكبير

ألف شوقي بعد هذه المأساة السابقة مأساته المصرية الثالثة « على بك الكبير » وهو في هذه المرة لا يختار مأساته من التاريخ المصرى القديم ، بل يختارها من التاريخ المصرى الوسيط ، إذ اختار موضوعها ، كما يبدو من عنوانها ، « على بك الكبير » الذى أصبح رأس المماليك وزعيمهم أواخر الحكم العثمانى فى القرن الثامن عشر ، فعينه العثمانيون شيخاً على البلد ، وظيفة كانوا يقلدونها ككير المماليك . وكان طموحاً ، ورأى ضعف الدولة العثمانية ، فاستقل بمصر ، وحاول أن يمد سلطاناه على الشام ، فأرسل أحد أتباعه فى جيش ، وهو محمد بك أبو الذهب ، ليتم له ملك الشام كما تم له ملك مصر . وكان والى عكا فى الشام يظاھره . وانتصر محمد بك أبو الذهب ، وفتحت الشام ذراعها له تستقبله ، ولكن سرعان ما انقلب على سيده ، إذ أغراه العثمانيون بملك مصر ، فأحب أن تجرى أنهارها من تحت سلطانه . وعاد فى سرعة إلى مصر ليجهز جيشاً يقضى به على مولاه ، ولجأ على بك إلى والى عكا ظهيره ، غير أن أبا الذهب لم يلبث أن دس عليه عيونته ، فأُسِر فى أثناء محاولته الرجوع إلى مصر وتوفى بعد أيام .

ومسرحية شوقي تتناول الحقبة الأخيرة من حياة البطل وما كان فيها من صراع بينه وبين تابعه ، وهى تتألف من ثلاثة فصول . ويبدأ الفصل الأول بمنظر فى حُجرة من حجر قصر على بك الكبير فى القاهرة حيث نرى تاجراً من تجار الرقيق وماشطة وثلاثاً من الجوارى الشراكسيات إحداهن ابنته وتسمى «آمال» . وقد جاء بالجوارى الثلاث يريد أن يبيعهن لعلى بك ، وكان مراد بك وهو تابع ثان لعلى بك قد رأى آمال فى سوق الرقيق وأعجبته ، فدخل الحجرة فجأة ، فرآها ثانية ، وعرض على التاجر شراءها ، وكانت نائرة على أبيها إذ يريد بيعها كما يباع الرقيق ، وتثور على مراد ، وتأبى أن تباع له ، ولكنها تشعر إزاءه بشيء

من الود . وما يلبث أن يدخل على بك الكبير ، فيعجب بها هو الآخر ، ويرى ثورتها على فكرة الرق ، ويعلم أنها ليست من الرقيق ، بل هي بنت التاجر ، ويراهما رمزاً كريماً للحرية والإباء ، فيطلب الزواج منها ، وتصبح زوجته . وفي أثناء ذلك تأتيه أخبار ثورة أبي الذهب ، فيسافر إلى عكا ، يستنصر بحليفه . وينتهاز الفرصة مراد بك ، فيحاول أن يغري آمال ، ولكنها تصدُّ عنه . ونعرف في هذا الفصل أن مراداً وآمال أخوان ، وهما لا يعرفان ، إنما يعرف ذلك أبوهما تاجر الرقيق الذي باع مراداً لعلى بك من قبل . وتُعرضُ علينا في أثناء ذلك صور من ظلم المماليك للشعب واضطهاده .

وينتهي هذا الفصل الأول ، وقد عرفنا كثيراً عن شخوص المسرحية المختلفين ، وعلاقات بعضهم ببعض ، كما عرفنا ضريين من الصراع أحدهما سياسى بين على بك وأبي الذهب ، والثانى عاطفى بين مراد وآمال . وجذب شوق انتباهنا جذباً شديداً ، فإن المؤامرة التى يريد بها مراد كان يرصدها القدر ويراقبها ، وكأنه يتحرك تحرك الأعمى فى المسرحية ، فهو يغازل أخته ولا يعرف أنها أخته ، وهى تصدُّه ولا تعلم أنه أخوها .

ونمضى إلى الفصل الثانى فيتغير المكان ، ونصبح فى عكا بقلعة صاحبها حيث على بك الكبير ، ونرى رسولا يفد عليه من مصر هو جارية من قصره تسمى شمساً . وتُنشِئُه شمس بخيانة مراد ، وأنه أغرى آمال ، وأصمَّت أذنيها عنه ، وفي أثناء ذلك يصل عين من عيون أبي الذهب ، ويحاول الفتك بعلى بك ، ولكنه لا يمكنه . ويرسو الأسطول الروسى بميناء عكا ، ويحاول أميره أن يتصل بعلى بك ، ويتقابلا ، ويعرض أمير البحر الروسى أن يغزو معه مصر إذ كانت تركيا فى حرب دائمة مع الروس ، فلما علموا بنياً على بك الذى يقصُّ أطرافها من الجنوب أرادوا مساعدته ، ولكنه أبى ، وصوّر شوق إباءه تصويراً وطنياً وإسلامياً رائعاً ، وفى الوقت نفسه صور أماءه وأله من ابنيه اللذين ربّاهما فأحسن تربيتهما ، أما أحدهما فيريد أن يستولى على ملكه ، وأما الثانى فيريد أن يستولى على زوجه ، أو كما يقول هو بلسانه :

ما لي محمد الأثيم يكبد لي مراد الباغى يدوس وِسادي
وينتهي الفصل وقد عَرَف من شمس أن أعوانه أعدوا جيشاً في الصالحية،
ليهجموا به على خصمه، وهم ينتظرونه انتظار النبات للمطر، ويدعوا إلى عكا
وجنوده معه للسفر، ويلبّي دعوته هو وجنوده.

وفي الفصل الثالث نرى أبا الذهب في الصالحية ينتظر أخبار الحرب التي
دارت بين جيشه وجيش علي بك الكبير، وقد وقف بباب السراشق خادمان
مصريان يتحدثان عن ظلم المماليك وبطشهم في مصر. وما تلبث الأخبار أن
تقد على أبي الذهب تحمل إليه بُشْرَى انتصار جيشه، وأن مراداً رمى بنفسه على
علي بك الكبير، وجرحه جرحاً بليغاً، كما جرح أيضاً تاجر الرقيق الذي خصّ
آمال بعلي دونه. ويضمحل الجرحى مع الجيش المنتصر. ويلتقي تاجر الرقيق مراداً،
ويكشف له الحقيقة وأنه أبوه وأبو آمال، فهما أخوان. وتظهر آمال وتري أباها
جريحاً، ويطلعها مراد على السر، وتبكي أباها. وما يلبثان أن يريا علي بك،
ويندم مراد ولات حين مندم. ويظن علي بك بزوجه الظنون، ولكنها تطلعه على
الحقيقة، فيعطف عليها وعلى أخيها، وما يلبث أن يحدث أخاها عن حرج
مركز المماليك وأن سلطانهم مضطرب لا محالة، وأن أبا الذهب إنما يعنى
باللذات والشهوات، ويوصيه أن يكرمه، ويضم المماليك من حوله،
ويشب بالغادر أبي الذهب ويمثل به. وينتهي الفصل وقد عرف أبو الذهب ما
بين آمال ومراد من الأخوة، ويعد أخاها أن يُجْزَى عليها في قصرها نعمته
وبرّه كالغيوث السواكب.

والمسرحية جيدة من حيث تصميمها، ومن حيث تداخل نوعي الصراع
الذين امتدّا فيها، فقد استمرّا متشابكين ومتصلين اتصالاً منطقياً،
واتصلت الحركة أيضاً واطردت. وواضح أنها مسرحية تاريخية، وقد اختارها
شوقي الحقبة الخطيرة من حياة علي بك الكبير، ولم يوزّعها على حوادث مختلفة
وأشخاص كثيرين، بل ركّزها في حدود ضيقة، فلم يمد أطنابها إلى
حقائق العصر كله، بل اكتفى ببعض هذه الحقائق.

وكل ذلك يعنى نجاح المسرحية من حيث البناء التمثيلي ، وقد قصد شوقي بها إلى إرضاء الشعور الوطنى ، وكانت الفرصة مواتية بشكل أقوى وأحد مما كان عليه الأمر فى مصرع كليوباترا و قميز . فبطلة الأولى أغرقت بلادها فى محيط شهواتها ولذاتها ، وغرقت المسرحية الثانية فى الحوادث والشخص . أما هذه المسرحية فبطلتها من أفذاذ الممالك الذين حاولوا أن يكون لهم مجد بمصر لا يطاوله مجد ، وقد استطاع أن يخلصها من أنياب الدولة العثمانية وأظافرها ، وأن يعد لها حياة كريمة .

وشوقى لا يستغل فى المسرحية الشعور الوطنى فحسب ، بل يستغل أيضاً الشعور الإسلامى ، وبذلك يخاطب العاطفتين الوطنية والدينية فى كثير من مشاهد المسرحية ، وهو يستلها بقول الماشطة حين سمعت أذان العصر فى قصر على بك :

ما زالت السنه والبر فى مضر
يا رب أبدا بالعز والنضر

ولا يستغل هاتين العاطفتين فقط ، بل يستغل أيضاً العاطفة العربية التى تجمع بين الشعوب الناطقة بالضاد . ويمزج بين هذه العواطف جميعاً فى كثير من جوانب المسرحية ، ويستخرج منها ألحاناً وأنغاماً كثيرة ، كأن يذكر على بك الكبير وجوده فى قلعة ضاهر والى عكا وعونه له ، فيقول :

أنا فى دار مسلم عربى مانع الجار مكرم الضيفان

وتتردد فى المسرحية كلمات الكرم والوفاء والشجاعة والتجدة وغير ذلك من الصفات النبيلة التى يقدسها العرب . وتلتحم هذه العواطف وتبلغ غايتها فى نفس على بك الكبير حين يعرض عليه أمير البحر الروسى أن يغزو معه مصر ويردها إليه ، فراه يقول :

رباه ماذا يقول المسلمون غداً إن خنت قومي وأعمامى وأخوالى
يقال فى مشرق الدنيا ومغربها فعلتُ فعلة نذلٍ وابن أنذالٍ
أجل سموتُ لملك النيل أطلبهُ همتى وبإقصادى وأفعالى

لا أستعين على الأهل الغريبَ ولا أرى الذئاب على غابي وأشبالي
بُعْدًا وسُخْقًا لعلياء الأمور إذا لم أَلتمسها بخلقٍ فاضلٍ عالى
الموتُ فى ثَمَرٍ تَرْقى لتجنيهُ فى سُلَمٍ من ثعابينٍ وأَصْلالٍ^(١)

ويصمّم أن لا يمد للقاءد الروسى يدًا، وأن لا يخون أهله وبلده، وهو فى ذلك ليس سياسيا ولا رجل حيلة ومكر وخداع، وإنما هو رجل مروءة ووفاء ودين ووطنية. ويأس أمير البحر الروسى، ويفضى على بك إلى نفسه، ويتردد بين قبول المقترح الروسى ورفضه، ويثوب إليه عزمه، فيقول:

ماذا جَنَتَ مصرُ على وأهلها إن الجنة على هُم أولادى
ما ضرَّ مِصرَ وضرَّنى أن لم تكن مهدى وكان غيرها ميلادى
بلدٌ رعانى فى الصُّبا وأحلنى بعد الشباب مراتبَ القواد
ودخلته عبداً كيوسفَ مُشترى فاعتَضْتُ تيجانا عن الأصْفادِ
لا ، يا على اسمع نُهاك ولا تُصِخْ لوساوس الشهوات والأحقادِ
لا تَرَمْ بالروس الشُّداد جماعةً ضعفاء مهزولين غير شِدادِ
لا تَنسَ موضعَ مصرَ واذكر مالها من أنعم سلفت وبيض أبادى
لا تَنسَ ماذا أَلَفَتْ من سامرٍ لك فى الشباب وهيأت من نادى

وليس على بك الكبير وحده هو الذى يصدر عن مثل هذه العواطف ، بل نجد غيره كذلك من شخوص الرواية يستظهرون خاصة العاطفتين : الوطنية والإسلامية . وأيضاً فهناك من استظهروا العاطفة العربية ممزوجة بالعاطفة

(١) أصلال: جمع صل: حية خبيثة.

القومية ، كأن يسأل أبو الذهب والى عكا بعد أسره أهو من فلسطين أم من
أرز لبنان أم من الشام ؟ فيجيب :

كل هذا هناك مولائى أضلُّ واحدٌ يجمع الرجالَ وفَضْلُ
عَرَبٌ كلُّنا ومنطقنا الفُصْلُ حَيَّ وآبائنا نِزارٌ وذَهْلُ

وكان شوقى تطور فى مسرحياته على نحو ما تطور فى شعره الغنائى، فقد بدأ
مصرياً، وتقدم فأشرك مع وطنيته العروبة والإسلام. وهو فى هذه المسرحية يهتدى
بهذا التطور، فهى تُرضى العواطف الوطنية والإسلامية والعربية فى غير موقف
من مواقفها.

وربما كانت هذه العواطف أهم الأسباب فى ضعف المسرحية، فهى على الرغم
من أنها تتفوق على قميز فى البناء المسرحى نراها تقصر عنها فى البناء العاطفى،
إذ جعلها شوقى فوضى بين عواطف مختلفة . وبذلك لم يستطع أن يجلو علينا
شخصية على بك الكير فى القوة التى كان ينبغى أن تُعرض بها، بل نحن نراه
مردداً إزاءه ، فيينا يصفه بصفات النبل والكرم والمروءة ، ويأبى أن يسرق
زوجته آمال ويعقد قرانه بها حرة كريمة ، ويعفو عن المصرى الذى دسَّ
أبو الذهب لقتله ، ولا يأتزم مع الروس بمصره ووطنه . بينا هو بهذا الخلق
الفاضل العالى كما يقول شوقى نفسه فى بعض شعره نراه يُجْرِى على لسانه
وهو مجروح :

صَبِرْتُ حَرْبَ التُّرْكِ وَجَهَ سِيَّاسَتِي حَتَّى اقْتَنِيتُ عِدَاوَةَ الْأَقْوَامِ
وَكَفَرْتُ إِحْسَانَ الَّذِينَ خَدَمْتَهُمْ حَتَّى تَجِرَّأُ خَادِمِي وَغُلَامِي
ولا يكتفى شوقى بذلك بل نراه يُجْرِى على لسانه حين لى أبا الذهب :

مَحَمَّدُ نَلَّ كُ لَّ مَا شِئْتُ مِنْ
وَمَالِي أَلُومُ لَكَ وَالسُّمُّ قَنِي
أَخَذْتَ الْخِيَانَةَ وَالْقُلُوبَ عَنِّي

وكأنما أبى شوقي إلا أن يطعنه في صميم خلقه ، كما طعنه مراد في جسمه .
ومعنى ذلك أنه لم يعرف كيف يمجّد هذا المصرى الأول في تاريخنا الحديث
الذى حاول أن يستقل بمصر ، وما من ريب في أن نفسه كانت كبيرة ، وليس
عفواً أن لُقّبَ بـ"بك الكبير" .

وأكبر الظن أن هذا الموقف المضطرب من شوقي إزاء بطل المسرحية
إنما يرجع إلى أنه ألّف هذه المسرحية مرتين ، أما الأولى فكانت في باريس
في أثناء بعثته كما ذكر ذلك في مقدمته لشوقياته ، وأما الثانية فكانت سنة ١٩٣٢
ويظهر أن التأليف الأول في عهد الحديوى توفيق ، وما كان يستشعره شوقي
من حب للترك حيثئذ ، وما كان يراه من تمجيدهم ، هو الذى دفعه لأن يجعل
على بك الكبير قد كفر إحسانهم ، وما زال به حتى جعله غادراً خائناً . ولم يتنبه
في التأليف الثانى إلى أن يزيل هذه الوصمة عن جبين الوطن وجبين بطله ،
فخرجت المسرحية ، وهى لا تنهض بأجناد مصر في بطلها العظيم . وبذلك لم
تنجح ، لأنها لم تتجاوب التجاوب الصحيح مع الروح المصرية الوطنية ،
وخارت قواها أن تصعد في مراقى الفن إلى حيث مصرع كليوباترا أهم
مآسيه المصرية

وقد هاجم شوقي في الفصل الأول الرقّ على لسان الشخص ، وهى مهاجمة لم
يكن يعرفها عصر المسرحية ، وإنما يعرفها عصر شوقي نفسه الذى عاف أن
يُقْلَبَ الآدميون قلب الحُصْر ، أو قلب السُّلْع ، فألغى أسواقهم وحرم
بيعهم ، إذ عُدَّ الرق والموت على حد سواء كما يقول شوقي في بعض شعره .
ونرى في الفصل الثانى على بك الكبير يسأل المصرى الذى ابتغى قتله عن أمره
بذلك ، ويستطرد فيقول :

وَمَنْ بَذَلَ الْمَالَ بِي مُغْرِيّاً وكيف أتاك جَوَازُ السُّفَرِ

ولم تكن تقوم في حدود البلاد الإسلامية في أثناء العصور الوسطى حواجز
تُلْزَمُ بجواز سفر ، بل كان المسلم يتنقل في هذه البلاد متى شاء وكيف شاء بنون

جواز ، إنما الجوازاات من عمل العصر الحديث .

ويجربى فى المسرحية عنصر فكاهى لا يعتمد على الحسية كما رأينا فى قمييز وإنما يعتمد على الدعابة الرقيقة . على أنه لا يمتد فى المسرحية كلها ، بل يقف به شوقى عند الفصل الأول ، وخاصة فى أثناء الحوار الممدود بين الماشطة والحوارى أو بينها وبين على بك . ويتقطع هذا العنصر فى الفصل الثانى ، ويعود فى شكل سخرية ، ولكنها لا تجرى بألفاظ ، وإنما تجرى بصورة من المعارضة ، إذ نجد مراداً يحمل حملة عنيفة على جيش على بك سيده ، ويأبى إلا أن يطعنه طعنة نجلاء ، وهو لا يعرف أنه زوج أخته . وكأن القدر كان يراقب مؤامراته بصهره ، ويسخر منه ومن فعله .

وقوى فى المسرحية التيار الخلقى ، وكان الصراع نفسه بين على بك الكبير ومحمد بك أبى الذهب صراعاً بين عناصر الخير والشر ، وظفر الشر بالخير ، ونكّل به ، فقد اتخذ شوقى على بك مثالا للخلق الكريم واتخذ أبى الذهب مثالا للخلق الرذيل ، ونصر ثانيهما وأعلى كلمته . وهو بذلك يتطابق مع التاريخ . وأنصف والى عكا على لسان أبى الذهب ، فدعاه سمؤال الوفاء . أما آمال فجعلها مثالا للزوجة الوفية على الرغم من حبها لمراد ووقعها فى حباله ، وإنها لتولّى وجهها عنه ، ثم تخلو بنفسها ، فيصطرع فى قلبها حبها ووقاؤها لزوجها ، فتقول :

وَيَحْ قَلْبِي يُحِبُّهُ ؟ كَذَبَ الْقَدْرُ	بُ وَبُعْدًا لِحُبِّهِ أَلْفُ بُعْدٍ
هُوَ هِرٌّ مَشَى عَلَى حُجَرَاتِي	وَتَنَاسَى أَمَانَةَ الزَّوْجِ عِنْدِي
لَا ، بَلِ الْقَلْبُ شَغْلُهُ بِمَرَادٍ	هُوَ شَغْلِي مِنَ الْحَيَاةِ وَقَصْدِي
رَبُّ مَالِي أَحْسَنُ نَحْوِ مَرَادٍ	شَغْفًا زَائِدًا وَلَوْعَةً وَجَدٍ
وَحَنَانًا كَأَنَّهُ رَقَّةُ الْعِشْدِ	قُ جَرَى فِي دَمِي وَلَحْمِي وَجِلْدِي
كَيْفَ قَلْبِي نَحْبُهُ ؟ كَيْفَ تَهْوَا	هُ ؟ بُودِي لَوْ تَسْتَفِيْقُ بُودِي

لَمْ لَا أَشْتَهَى مَرَادًا وَأَهْوَا هـ ومالى أغالب الشوق جهدى
 ومَرَادُ أَلَذُّ فِي الْعَيْنِ لَمَحًا من مَنَا الصبح بعد ليلة سُهْدِ
 لَا وَرَبُّ الْحَلَالِ وَالْحَقِّ آمَا لُ ارجعى للصواب آمالُ جِدِّي
 أَنْتِ مِنْ أُمَّةٍ تَصُونُ حِمَى الزَّوْ جـ وتقضى حقوقه وتؤدى
 رَبُّ لَا تَجْعَلِ الْعَلَاقَةَ إِلَّا من سلامٍ إِذَا التَقِينَا وَرَدُّ
 رَبُّ إِنْ الْبَلَاءُ مِنِّي قَرِيبُ وَأَرَى حُفْرَةً وَأَخْشَى التَّرْدَى
 رَبُّ لَا تَقْضِ أَنْ أَخُونَ عَلِيًّا وَأَعِنِّي عَلَى الْوَفَاءِ بَعْهْدَى
 أَنَا حَيْرَى وَأَنْتَ تَهْدِي الْحَيَارَى كيف أَهْوَى عَلَى هَوَى الزَّوْجِ عِنْدَى

وهى حائرة فى هذه المقطوعة بين عاطفتى الحب والوفاء للزوج ، ولكن
 يبدو من خلال حيرتها أنها ستلبى الواجب ، وأنها لن تصرع وفاءها ، فهى
 تستعين بربها ، وينير لها الطريق ، فتقول .

لَا لَا رَوَيْدِكَ يَا آمَالُ لَا تَشْبِي عَلَى الْأَمِيرِ وَلَا تَجْزِيهِ طُغْيَانَا
 وَاحْمِي حِمَى اللَّيْثِ فِي أَيَّامِ غَيْبَتِهِ إِنْ اللَّبَاءُ تَحَوُّطَ الْغَابِ أَحْيَانَا
 هَبِيهِ لَمْ يَخْلَعْ الدُّنْيَا عَلَيْكَ وَلَمْ يُلْبِسْكَ تَاجًا وَلَمْ يُنْزِلْكَ إِيوَانَا
 هَبِيهِ لَمْ يَنْفَجِرْ قَبْلَ الزَّوْاجِ وَلَا بَعْدَ الزَّوْاجِ وَلَمْ يَنْهَلْ إِحْسَانَا
 هَبِيهِ سَاقِرٌ فِي شَأْنٍ لَهُ جَلَلٍ يَبْنِي لِدَوْلَتِهِ فِي الْأَرْضِ أَرْكَانَا
 أَمَا هُوَ الزَّوْجُ يُرْعَى حَقُّ غَيْبَتِهِ وَتَجْعَلُ الْحُرَّةَ الْفُضْلَى لَهُ شَانَا
 لَقَدْ أَقَامَكَ فِي مَحْرَابِهِ مَلَكًا لَا تَجْعَلِ الْمَلِكَ الْمَهْدَى شَيْطَانَا

وبذلك ينتصر واجب الوفاء للزوج على الحب، وتسهر على عهد سهر اللبابة

على حِمَى الغاب، وتكسو هذا الجَمَى عزة ومهابة ووقاراً وجلالة.

وبجانب هذه المثالية الخلقية نجد شوقى يستخدم فن الحكم وينشره فى المسرحية، يريد أن يُحكِّمها به . وقد لاحظنا أنه لم يُعَنَّ بهذا الفن فى قمييز إذ كان مشغولاً بالحوادث والشخص ، أما فى هذه المسرحية فكان عنده فرصة كافية من الوقت ، وكان مجالها يسمح له بأن ينثر تعليقاته فى ثنايا الحوار وأثناء عرض الشخص والأقوال والأفعال ، فمن ذلك قوله :

كُلُّ نَضْحٍ يَقَالُ لِلْقَلْبِ فِي التَّرُّكِ وَفِي سَلْوَةِ الْهَوَى غَيْرُ مُجْدٍ
وقوله :

إِذَا مَا بَغَى الْأَهْلُ وَالْأَقْرَبُونَ فَكَيْفَ مِنَ الْعَالَمِينَ الْحَذَرُ
وقوله :

مَا النَّجْدَةُ الْحَقُّ إِلَّا صَاحِبُ دَمَةٍ عِنْدَ الْبَلَاءِ دَمِي أَوْ مَالِهِ مَالِي
وقوله :

لَا تَخَوِ دَارُكَ أَرْقَمًا حَتَّى تُحَطِّمَ نَابَهُ

وهو لا يفرط فى ذلك ، وإنما يستخدمه فى مواضعه وفى الأماكن التى تحتمله ، وكأنه يريد أن يغدِّى به المسرحية ويزيد فى قوتها الخلقية دون أن يفسدها أو يشوهها بالمواعظ والعبر الكثيرة .

وعلى نحو ما تدفق التيار الخلقى فى هذه المسرحية تدفق التيار الغنائى ، فانهز الفرصة شوقى كثيراً لبيث مواقف للغناء والتلحين ، فأحْدُ الرقيق الشركسى يتغنَّى بذكر بلاده كما يتغنَّى حين تعلن خطبة على بك الكبير لآمال ، وتتغنَّى فرق الجيش المصرى بأناشيد مختلفة وهى عائدة من نصرها ومارة بسرادق أبى الذهب. غير أنا نلاحظ أن الأغاني والأناشيد كلها ليس فيها حيوية ، فهى لا تنفجر بعواطف قوية ، وكأنما كُتِبَ على شوقى أن لا يرتفع فى الفن المسرحى إلا فى المآسى التى تتقد فيها عاطفة الحب ، ولذلك نجح نجاحاً

رائعاً في مصرع كليوباترا ، ولم يستطع أن يعلو إلى أفقها لا في قمبيز ولا في علي بك الكبير ، على الرغم من أنه حاول أن يلتفت في الثانية أكثر إلى خصائصه الغنائية . ونرى ذلك واضحاً في مواقف علي بك الكبير إذ أجرى على لسانه شعراً حماسياً كثيراً وآخر فيه شكوى من الأصحاب ومن الزمان . وكلا اللونين نجده في الشعر الغنائي العربي ، ومع ذلك نجدهما باهتين في المسرحية . وكل ذلك في رأينا مصدره أن كثيراً من شعر هذه المسرحية ألف وشوق لا يزال شاباً لم تكتمل له القدرة البلاغية في التعبير . وقارن بين بكاء أنطونيولنفسه ومجده قيل انتحاره الذي صاغه في مقطوعته « روما حنانك » وهذه المقطوعة لعلي بك الكبير وهو مجروح ومحمول على سرير من جريد :

وَيَحِي تَفَرُّقُ عَسْكَرِي وَخِيَامِي	وَطَوَى الزَّمَانُ وَرَيْبُهُ أَعْلَامِي
أَحْتَالُ وَالْأَحْدَاثُ تُفْسِدُ حِيلِي	وَأَرُومُ وَالْأَيَّامُ دُونَ مَرَامِي
لَمَّا طَوَتْ مُلْكَ الْكِنَانَةِ رَاحَتِي	لَمْ يَكْفِنِي فَطَلَبْتُ مُلْكَ الشَّامِ
صَبِرْتُ حَرْبَ التُّرْكِ وَجَهَ سِيَاسَتِي	حَتَّى اقْتَنَيْتُ عِدَاوَةَ الْأَقْوَامِ
وَكَفَرْتُ إِحْسَانَ الَّذِينَ خَدَمْتُهُمْ	حَتَّى تَجَرَّأُ خَادِي وَغَلَامِي
فِي الصَّالِحِيَّةِ مَالٌ صَرَّحُ مَطَامِي	وَكَذَاكَ رُكْنُ بِنَايَةِ الْأَوْهَامِ
النَّصْرُ غَابَ وَكَانَ طَافَ بَرَايَتِي	حِينَأُوحَامُ عَلَى شِبَاةِ حُسَامِي
وَحُمِلْتُ فِي سُرْرِ الْجَرِيدِ بِبِلَدِي	وَطِثْتُ جَوَاهِرَ عَرْشِهَا أَقْدَامِي
قَدْ عَشْتُ بِالدُّنْيَا الْعَرِيضَةِ حَالًا	حَتَّى انْتَبَهَتْ فَلَمْ أَجِدْ أَخْلَامِي
دُنْيَا أَرَدْتُ مِنَ الْعُرُوشِ حُطَامَهَا	جَعَلْتُ سَرِيرَ الْقَشْرِ كُلَّ حُطَامِي
بِالْأَمْسِ جَلَلْتُ التُّرَابَ مَوَاكِبِي	وَالْيَوْمَ لَا خَلْقِي وَلَا قُدَّامِي
الْيَوْمَ أَرُسُفُ فِي دَمِي وَجِرَاحَتِي	وَعَدَا أَجْرُ مَنِيِّ وَجَمَامِي

فإنك ترى المقطوعة لا تنهض نهوضاً رائعاً بالموقف على نحو ما عودنا

شوقى فى مسرحيته الأولى، وكأنه هبط درجات على السلم الموسيقى لشعره،
 فالأسلوب يتوقف مراراً والصور لا تثير عاطفة ولا حرارة، وكأنما شوقى أخذ يُعيدُ
 نفسه ليكون ممثلاً ، لا ليكون مغنياً ، ولا ليذمج الغناء بالتمثيل إدماجاً بديعاً
 فى القوالب والعبارات والصور والألحان والأنغام . وبذلك أصبحنا نقرأ عنده تمثيلاً ،
 وقلمنا نذكر أننا نقرأ عنده شعراً . وطبعاً لم تختفِ خصائصه الغنائية بتاتاً، بل
 أخذت تظهر من حين إلى حين ، ولكنها على كل حال تضعف ضعفاً شديداً .
 وربما كان من أسباب ضعف قمبيز وعلى بك الكبير أن شوقى لم يكون لنفسه
 فكرة دقيقة عن الروح المصرية السارية فى عصورها المختلفة ، فهذا الشعب
 الذى سُلِّبت حقوقه السياسية فى عهد الفتح الفارسي واستمرت تُسلب
 حتى عهد على بك الكبير ، إذ كان يسلبها العثمانيون والمماليك جميعاً ، هذا
 الشعب نراه فى قمبيز وفى على بك الكبير بدون فلسفة ، وكذلك شأنه فى
 مصرع كليوباترا ، فهو دائماً يتقبل كل ما فى الحياة ، عقله فى أذنيه ويهزأ به
 الفاتحون والحكام والسلاطين .

واختار شوقى أياماً سوداء فى تاريخ مصر لتمثيلاته القومية الثلاث ،
 ومع ذلك لم يصور الشعب وإحساسه الباطنى بالظلم ، صورَ مظالم المماليك
 حقاً ، ولكنه لم يصور إحساس الشعب العميق بوجود الآلام والشرور فى
 العالم وإيمانه بتغلب الشر على الخير ، على نحو ما تغلب أبو الذهب على ولى
 نعمته على بك الكبير .

وفى رأينا أنه كان ينبغى لشوقى أن يتخذ لنفسه فلسفة ، وهو يرافق مصر فى
 لحظات رهبة من تاريخها ، فيبرز لنا إيمان شعبها بالقدر مثلاً، وأنه أصبح
 يسلم بالنافع والضار والصالح والطالح ، فكل ما تأتى به المقادير سواء ، أو
 يبرز لنا كفاح الروح المصرية ضد الفاتحين والسلاطين ، وصلابتها حتى
 كأنها الصخر ، تراوحها وتغادىها عواصف ، فلا تنال منها ولا تلين . إذن
 لكان هناك خيط ينسج حوله مسرحياته الوطنية ، فإذا لم تكن بها عاطفة
 الحب ، على نحو ما رأينا فى مصرع كليوباترا، ملتهبة قوية حال بينها هذا الخيط أو

قلّ هذا الأساس الصلب وبين الضعف والهبوط عن المستوى الفني الذي
تعودناه من الشاعر في شعره الغنائي

٣

مأس عربية

ألف شوقي ثلاث مأس عربية هي مجنون ليلى وعنترة وأميرة الأندلس ،
وكأنه أراد أن يرضى التزعجات والعواطف العربية على نحو ما أرضى في المآسي
السابقة التزعجات والعواطف المصرية الوطنية . والمأساتان الأوليان نظمهما شعراً
أما الثالثة فكتبها نثراً .

مجنون ليلى

هي أولى هذه المآسي العربية تأليفاً ، ولم يؤلفها معارضة لمأساة أوروبية
كما صنع في مصرع كليوباترا إذ ألفها معارضة لمسرحية شكسبير . ربما اطلع
على مسرحية « روميو وجولييت » ، ولكن لا يبدو أنه تأثر بها ولا حاول معارضتها ،
إلا أن تكون أهمته من بعيد فكرة تمثيل مجنون ليلى من حيث هو تمثيل .

والمأساة في جملتها وتفصيلها ترجع إلى أساطير عربية عن مجنون ليلى ، فهي
ليست من خيال شوقي ، بل لها أصول تاريخية ، نجدها مبثوثة في كتاب
الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني . وهي موزعة على خمسة فصول ، والفصل الأول
فيها يبدأ بمنظر نرى فيه ساحة أمام خيام المهدي (والد ليلى) في مضارب بني
عامر بن نجد ، حيث يسمر فتيان وفتيات . وترى في أيدي الفتيات مغازل ،
وهن ملتفتات إلى ليلى ، وهي تقدم لهن ابن ذريح شاعر يثرب الذي يعطف
على قيس ، والذي جاء يحاول أن يخطب له ليلى من أيها .

وتتحدث الجماعة عن أشياء مختلفة ، فتتحدث عن الحسين وحالة يثرب
وحكم معاوية والأمويين ، كما تتحدث عن البادية والحاضرة ، وتعرض إحدى

الفتيات بقيس ، فتغضب ليلي ، وتعرف بحبها له ، وينشد بعض الفتيان شعراً يدّعيه ، وتعرف ليلي أنه لقيس . ويستمر الحديث ، فيحاول ابن ذريح أن يخطبها لصاحبه ، فيعاودها الغضب ، وتنشد شعراً نرى فيه مشكلتها وبدء الصراع ، فهي تحب قيساً ، وقيس شهراً بها ، وامتن عريضا ، إذ تغنى بليلة الغيل ، حيث رآها ، غناء ، فضحها فيه ، تقول :

يعلم الله وخذّه مَالِقَيْسٍ	من هَوَى في جوانحي مستكنٌ
إنني في الهوى وقيساً سواءٌ	دَنُّ قَيْسٍ من الصَّبَابَةِ دَنِّي
أنا بين اثنتين كلتاها النا	ر فلا تَلَحِّي ولكن أعني
بين جرّصى على قداسة عِرْصِي	واحتفاظي بمن أحبُّ وُضْنِي
صُنْتُ منذ الحداثة الحبَّ جهدي	وهو مستهتر الهوى لم يَصْنِي
قد تغنى بليلة الغيل ماذا	كان بالغيل بين قَيْسٍ وبيني
كلُّ ما بيننا سلامٌ وودٌ	بين عَيْنٍ من الرِّفاقِ وأُذُنٍ
وتبسّمتُ في الطريق إليه	ومضى شأنه وسِرْتُ لشأني

وتفضُّ ليلي السّمَرَ ، وتسحب لتنام . ويقبل قيس مع راويته زياد ، ويلتقي بمنّازل منافسه في ليلي ، ويسأله من أين ؟ فيقول : من سمر ليلي الممتع الشهي . ويتركه قيس . ويطرق خيباء ليلي ، فيخرج أبوها ، فيطلب منه خطباً يوقدون به إذ فرغ حطّبهم . ويهتف الأب بفتاته ، ويخبرها بقيس وحاجته ، فتأتي له بالخطب والنار . وما يزالان يتغنيان بحبهما ، وهو ممسك بالنار ، فتحرقه وهو مسترسل لا يدري . ويغتمى عليه ، وتنادى أباها ، فيحضر ويثور للمنظر ، ويأمر قيساً أن لا يدنو من خيامه ، فعسبه أنه فضح فتاته بذكره لليلة الغيل ، وأولى له أن لا يزيد في فضيحتها بليال أخرى .

وينتهي الفصل على هذه الشاكلة ، وقد عرفنا أن قيساً ويلي تحاباً ، وأن

قيساً تَغْنَى بها فغضب أهلها، ومنعوا الزواج بين العاشقين احتراماً لسنة معروفة بين العرب، ستفصح عنها ليلي فيما بعد بصورة أقوى وأوضح. وأيضاً عرفنا في هذا الفصل أن قيساً بَعُدَ عن الحى، لم يبعد تماماً، ولكنه كان بعيداً حين كان القوم يسرون، ثم هو يُغْمَى عليه، فعقله آخذ في الاضطراب وعلى وشك أن يُصاب بلوثة أو جنون.

وننتقل إلى الفصل الثانى حيث نرى قيساً وراويته زياداً على سفح جبل التَّوْبَاد بالقرب من مضارب بنى عامر حيث يبدو طريق من طرق القوافل الذاهبة إلى يثرب. ونرى جارية قيس تحمل إليه قصعة فيها شاة ذبيحة، وصفها عَرَافُ البَيَامة لأم قيس، وقال لها إن طَعِمَهَا يبرأ من عشقه، ويسأل قيس عن قلب الشاة فلا يجده، فيقول:

وشاة بلا قلب يداووننى بها وكيف يداوى القلب مَنْ لاله قلبُ

ويعاف أكل الشاة. ويظهر أطفال في صفين مقبلين من ناحية المضارب، فيتغنّى صفٌ مشيداً بقيس وشعره وجهه، ويردُّ عليه الصف الثانى بأنه انتهك الحرمات، وجترَّ العار على القبيلة إذ ذكر الغيل واصطنع الحلوات. ولا نكاد نتقدم حتى نجد أميراً من حكام بنى أمية يسمى ابن عوف، قد سمع بقصة قيس وشعره، وأُعجب به، ويلتقى بقيس. وفي أثناء ذلك يمر الحسين بن على بن أبى طالب في موكبه والحداة يحدونه، وقيس يُغْمَى عليه. ويقول راويه زياد إنهم ساقوه إلى الكعبة لعله يبرأ من عشقه، فلما لمس الركن ومس السَّتر نادى ربه من ساحته الكبرى أن لا يبطل سحر ليلي، وأن يظل عشيقاً لها حتى يموت مودة المُنْغْنَى. ويقبل ابن عوف على قيس، ويدكر حبه لليلي، فيُفِيق من إغمائه، وينشد قطعة عذبة من غزله، حتى إذا رأى عطف ابن عوف شكاه الخليفة وأنه أهدر دمه، فيقول له ابن عوف أتريد أن أكون شقيقاً لك عند الخليفة؟ فيجيبه لا، بل عند ليلي، ويتعهد ابن عوف أن يسير إليها وإلى أهلها في الصباح.

وفي الفصل الثالث نرى الأمير مقبلاً مع قيس وراويته على قبيلة ليلي، وقد

بلغهم نبؤه ، فيتلقونهم مدججين بالسلاح ، ويحاول الأمير أن يرضاهم ،
وتقوم مناظرة واسعة بين شباب الحى ، وخاصة بين منازل خصم قيس فى ليلى
وفى كان يعطف على قيس يسمى بشرا . ويدافع بشر ، ولكن منازل يغلبه
بفصاحته وحيلته ، ويبدو أن القوم يأخذون صفه ، إذ يظهر لهم أنه إنما يذود
عن حرّمات العرب ، وعن سنّة معظمة من قديم الحقب ، هى أن مَنْ عَشَقَ
فَهتَكَ بعشقه وغزله معشوقته أصبح واجباً أن تطرده القبيلة ، بل أن تهرده .
ويخلو الأمير بالمهدى أبى ليلى ويحاول أن يقنعه ، فيقول له : بل أقنع ليلى
وانظر رأيها . ويلجأ إلى ليلى ، فتنصر التقاليد وترعى العادات القديمة ، وترفض
عشيقها . وفى أثناء ذلك كان ورد الثقى قد جاء لخطبتها ، فتطلبه وترضى به
زوجاً ، وبذلك يُقضى على شفاعته ابن عوف وأمل قيس .

وننتقل إلى الفصل الرابع حيث نرى قيساً هائماً بصاحبه يريد أن يصل إلى
دارها فى ثقيف ، فيضل الطريق ، ويقع فى قرية من قرى الجن ، ويسمعهم يتحاورون
حواراً كله دعاية . وفيه يصورون علاقتهم بالإنس وما بين الطرفين من عداوة قديمة ،
حتى أنبياء الإنس يعادونهم . فسلیمان قد وضع قبلاً منهم تحت الماء وسلط
عليهم الطلاس ، ووضع قبلاً ثانياً فى جوف القماقم . ويعرض الشياطين فى أثناء
ذلك لفكرة وحيهم بالشعر إلى الشعراء ، ويذكر لهم الأموى شيطان قيس صاحبه
وأنه الذى يوحى إليه بما يقول ، وأنه يُجْزِئُه فى خاطره ، ويقذف به فى فكره ،
وتدخل فى أنوفهم رائحة إنسى ألم بقريتهم ، ويعرفون أنه قيس ، ويتقدم له
شيطانه ينشده بعض شعره ، ويعجب قيس أن يعرف هذا الشعر شخص ، وهو
بعد لم يذعه فى القبائل ، ويعرفه أنه شيطانه الذى يوحى إليه بالشعر . ويشك قيس ،
فيقول له سأمنع عنك وحيي وجرب أن تقول شعراً . ويحاول قيس فلا يقول إلا نثراً ،
فيعترف بصاحبه ، ويسأله عن دار ليلى ، فيصف له الطريق . ويصل إلى دارها
حيث يلتقى أمامها بزوجها «ورد» فيذكر له كيف يجلبها ويقنسها كأنها محرّم
أو كأنها صيد الجرم ، ويهتف له بليلى ويمضى . فيكون بينهما حوار عاطفى ،
تعترف له فيه بأنه حبيب القلب ، وتشكو له عشقها وضناها حتى لتفصح قائلة :

ونحن اليوم في بيتٍ على ضدين مُنْظَمٍ
هو السجنُ وقد لا ينطوي السجنُ على ظلم
هو القبرُ حوى ميتينِ جارَيْنِ على الرغم

ويطلب إليها أن تهجر دار الزوجية وتتبعه في الفلوات ، فتفر منه ،
وتردّه ، وتذكر له الضمير وحق الزوج ، وأنه ينبغي أن ترعى عهده ، فيغضب
ويمضي ، وقد عاد إليه جنونه . وتتحدث ليلي مع مولاتها عَفْرَاءَ ، وتشكوها حبها
العُذْرِيَّ وعلتها منه ، وتقول :

علّةُ اليد من قديمٍ وداءُ ضاع فيه الرقيّ وحرّ المفدى

ويُقبِلُ زوجها « وَرَدَ » وتحدثه عن مرضها وأنها أصبحت لا تشهى الطعام ،
وتسهر طول الليل لا تنام . وتعترف بأنها يائسة وأن أملا لا يراودها ، فالقدر
بالمرصاد لها ولعاشقها يشنّ عليهما حرباً قاسية لا رحمة فيها .

وفي الفصل الخامس نرى القوم يسوّون القبر على ليلي وأبوها وزوجها يستقبلان
العزاء ، بل يعزى الناس الأب ويمرون على «ورد» مروراً كأنهم يستشعرون الآن عطفاً
على قيس بعد أن غضبوا عليه ، فينفرون من «ورد» ويَزَوون وجوههم عنه . ويفقد
الغريّض نائح المدينة المشهور ، ومعه شاعر ، وكأنه جاء في الساعة
المرتقبة ، فيتبادلان الحديث ، وتفهم من حديثهما أنهما يلتزمان قيساً . وفي أثناء
ذلك يتغنّى الغريّض بأنشودة وادى الموت ، وسرعان ما يأتي قيس ومعه زياد
راويته ، ويلتقيان يبشر فيخبره بالفاجعة . فيرمي قيس نفسه على القبر ويبكى
معشوقته ، ويظهر له شيطانه ، يريد أن يردّه إلى البوادي ، فلا يسمع إليه ،
وما يزال في بكائه . ويقبل عليه راويته ، كما يقبل ابن ذريح ، وهو يندب
صاحبته ونفسه ندباً حارّاً ، ويظل حتى يسمع صوتاً ضئيلاً يناديه ، هو صوت ليلي
الذى يعرفه ، فيقول لها : لَبَيْكَ بالروح والجسم ، ويحتضر ، وهو يقول :
لم تمت ليلي ولا المجنون مات .

وواضح أن البناء المسرحي لهذه القصة "أحكم" وضبط إلى أبعد حدود الإحكام والضبط . فالصراع يبدأ منذ الفصل الأول ، وما تزال الأحداث والأقوال تنمو به ، وتنهض . وقد صوّرت الشخصيات أبداع تصوير ، إما بأقوالها ، وإما بالأقوال التي تجري على لسان غيرها . وليس في التصميم تفكك ، ولا انهيار ، فالأقوال والأفعال ، والحركة والحوار ، كل ذلك يمتد كأنه خيط متصل ، له أول واضح وخاتمة واضحة .

ولم يتبن شوقي مسرحيته من مواد خيالية، وإنما بناها من الأساطير العربية التي أُلِّفت في القرنين الثاني والثالث عن الحب العذري الذي شاع في بادية نجد بين بني عامر وغيرهم من الأحياء والقبائل في أثناء العصر الأموي ، وهو حب كان يقوم على الطهر والعفاف وأن لا ينال الحب غايته ، بل يظل مفتوناً بصاحبه معلقاً بها ، محروماً منها ومن لقاءها .

ومن أشهر هؤلاء المحبين قيس بن الملوّح ، وقصته التي رواها صاحب الأغاني ، هي التي استعان بها شوقي في تكوين هذه المسرحية . فنحن نراه في الأغاني يحب ليلي ويتغنى بها ، فتضيق قبيلته به ، وتمنعه من زواجها ، فيلح بغزله ، ويستمر في شكوى حبه ، فترفع القبيلة أمره إلى السلطان ، فيهلك دمه ، حيثئذ يهيم على وجهه ، وتصيبه لؤثة من الجنون . وليس هذا كل ما نجده في الأغاني ، فنحن نجد أخباراً أخرى عن حبه ليلي وهما ناشتان يتبعان الأغنام ، وهما أيضاً متحابان يتقابلان ويلتقيان . ويتعلل قيس بعلى مختلفة للقاءها ، فيذهب مرة في طلب نارٍ منها ، فتحرقه النار على نحو ما صور شوقي ذلك في مسرحيته . وكان من المعجبين بقيس وشعره عمر بن عبد الرحمن بن عوف وإلى صدقات بني كعب وقُشَيْر والحرمين . وتصادف أن لقي قيساً قبل استحكام جنونه ، فسأله أن يشفع له عند ليلي وقومها ، فذهب معه شقيقاً ، ولكن قومها رفضوا شفاعته ، فانصرف ابن عوف خائباً ، وانصرف قيس مجنوناً ، تعاوده نوبات من الإغماء ولا يُسألُ عن شيء فيجيب إلا أن يُذكر له اسم ليلي ، فيثوب إليه عقله . ويحدث أن يقرب من الحى ، فيلتقى ببعض الصبية أو بعض الأحداث ،

وينشد هم شعره وغزله ، ويمجى هائماً على وجهه فى البوادي والقفار ، لا يلتقى من الناس إلا راويته زياداً ، ويعيش مع الوحش والظباء . ويحاول أبوه أن يرد إليه عقله ، فيأخذه إلى الحج ، لعل الله أن يزيل عنه هذا البلاء ، فيتعلق قيس بأستار الكعبة ، ويطلب من ربه أن يزيد حباً وكلفاً بصاحبته . ثم يهيم فى البادية مع الوحش ، وفى بعض الروايات أنه تبع ليلى بعد زواجها ، فلقيا على مرأى من زوجها ، وشكاهما حبه وسقمه وعشقه .

وكل ذلك كان مادة طريفة لشوقى ستوى منها مسرحيته ، وكان خيراً له لو أنه لم يحاول مزج هذه المادة البدوية التى تبدو فيها واضحة روح الأسطورة بمادة أخرى عصرية .

ومن الأشياء العصرية التى دخلت فى المسرحية ، ولم تكن معروفة بين البدو حينئذ ما نراه فى أول منظر من مناظرها ، إذ نشاهد ليلى تخرج من خيائها ليلاً ، ويدّها فى يد ابن ذريح الوافد اليثربى ، وتقدمه إلى صواحبها . ولم يكن شىء من ذلك يجرى فى البادية ، إنما كان يأتى الوافد أو الضيف ليلاً ، تهديه النيران الموقدة ، وتنبحه الكلاب ، فيستيقظ الحى ، ويقبل عليه من يريده ويكرمه .

تلك عادتهم ، أما شوقى فأدخل ابن ذريح إلى دار المهدي أو خيائه كما يدخل الضيوف فى العصر الحاضر ، إذ يُسْتَقْبَلُ الضيف ، ثم يقدم إلى الحاضرين ، ومن الغريب أن الذى يقدمه ليس رب البيت وإنما ابنته ، على نحو ما تقدم فى عصرنا الضيف إلى الناس سيده البيت أو ربته .

وليس هذا كل ما نجده فى المسرحية من موافقات عصرية ، فنحن نجد ابن ذريح يفد ليخطب ليلى إلى قيس ، فلا يخطبها من أبيها على عادة العرب وعلى عادتنا نحن فى القرن الماضى ، بل يخطبها من نفسها مباشرة كما قد نصنع أحياناً فى عصرنا ، بل حتى لا نصنعه ، إنما يصنعه الأوربيون . ولم يلاحظ شوقى ذلك أولعله لاحظته ، ورأى أن يصنعه متأثراً ببعض القصص أو ببعض المسرحيات الأوربية .

فالمسرحية عربية وتُردُّ إلى أساطير عربية. ولكن فيها تأثيرات أوربية لاني هذه الجوانب العصرية فحسب ، بل أيضاً في بعض فصولها وفي بعض مشاهداتها فقرية الجحْن والشياطين في الفصل الرابع ، وإن لاحظنا فيها تأثيراً بفكرة العرب القديمة عن شياطين الشعراء ، وكذلك بالقصص الكثير عن الجحْن في ألف ليلة وليلة ، وأيضاً بالقصص الديني المعروف عن سليمان وجنِّه وتسخيرهم وتعذيب الأشرار منهم بالطلاسم والقهاقم ، إن لاحظنا ذلك كله فينبغي أن نلاحظ بجانبه شيوعهم وظهورهم في مسرحيات شكسبير ، وخاصة الجنيات ، وكأنما يقلد شوقي في ذلك شكسبير وغيره من شعراء الغرب وأدبائه .

وبدا في هذه المسرحية العنصر الفكاهي بأقوى مما كان في المسرحيات السابقة ، بل إنه ليأخذ شكل تيار ، تظهر مياهه في غير فصل ، وهو لا يجري فكاهةً سطحية ، وإنما يجري دعابة ، وتراءى هذه الدعابة منذ المنظر الأول في مجلس السَّمر ، إذ تتحدث ليلي فتضحك صواحبتها ، ويقلن :

ليلي على دين قيس فحيث مال تميلُ

وكلُّ ما سرُّ قيساً فعند ليلي جميلُ

وما يزلن يتطارحن هذه الدعابة ، فإذا ذكَّرت ليلي عفواً قيساً وجرى على لسانها قلُنَّ : خدَّرت رجلها ونحو ذلك مما نجده في المنظر الأول ، وخاصة حين ينشد بشر شعراً يقول فيه إنه قتل ذنباً رآه يأكل ظيباً ، فتفضحه ليلي ، وتقول إن الشعر لقيس وليس لبشر . ويهبط التيار أو يتلاشى في الفصل الثاني ، ثم يعود في الفصل الثالث حين يخطب منازل ، ويردد : اصغوا لي إذن ثم ظنوا كيف شتم بن الظنون ، ويمدح قيساً ، والجمهور أو القارئ يعرف كذبه ، فإنه خصم قيس في ليلي . وكل ذلك لا يثير القهقهة ، ولكنه يثير الابتسام . ويشد الابتسام ، وقد ينقلب ضحكاً في الفصل الرابع في قرية الجحْن ، إذ يتحدثون عن علاقاتهم بالناس ، فيقول قائلهم :

لنا وما لنا صوَّرَ نرى ونسمع البشرُ

نقول حين نصطدم بسادة أو بخدم
صَمَمَ صَمَمَ صَمَمَ صَمَمَ عَمَى عَمَى عَمَى

وتجربى على ألسنتهم دعابات مختلفة ، وخاصة حين يصورون عداوة الإنس لهم . ويقترب منهم قيس فيسأل أحدهم : بنى الجن اسمعوا أبكم زكام ؟ فيسأله آخر : ولم ؟ فيقول : نَتَنَنْتَ لعمركم الجِواء ، ويسأل ثالث : وما فى الجِواء ، فيجيبه الأول : ربح آدمى ، ففيه فتاة وله ذكاء :

إذا البَشْرَى مَرٌّ على يوماً فقد مرّت على الخُنْفساء

ولعل فى ذلك ما يدل دلالة واضحة على أن العنصر الفكاهى اتسع فى هذه المسرحية بالقياس إلى المسرحية السابقة ، فقد كان هناك سطحياً ، لا يكاد يمس داخلا ولا جوهرأ ، أما هنا ففيه هذه الفكاهة الخفيفة والدعابة الرقيقة ، التى تعبّر عن صفاء نفس ودقة حس .

وإذا كان العنصر الفكاهى انقلب تياراً فى هذه المسرحية فإن التيار الخلقى استمر متدفقاً ، وأتيح لشوقي أن يزيد فى تدفقه عن طريق بطللة المسرحية ليلى ، فقد جعلها تحب حباً عذرياً بريئاً ، لم تدنسهُ أى لذات حسية، كما جعلها تحافظ على الواجب من تقاليد القبيلة وترعى حق الأبوة وحق الزوجية، وترجع إلى ضميرها فيما تقول وتفعل، وإنها لتموت محبة لقيس ومحترمة لزوجها، لم تفرط فى عرضها وشرفها ولا فى كرامة التقاليد.

وانتهز شوقي فرصة البيئة الإسلامية التى كانت مهداً لحب قيس وليلى ، فأدخل اسم الحسين وموكبه فى المسرحية ، ليستهدف ذكر الرسول الكريم ، وليُدخل عنصر الدين والعاطفة الدينية ، حتى لا تكون عاطفة الحب ولا عاطفة العروبة وحدهما فى المسرحية ، بل تشرکہما العاطفة الإسلامية ، وإنه ليقول :

الحذار الحذار من غضب اللـ ومن سُخْطه الحذار الحذار

وفي أثناء ذلك ووراءه يعتدُّ شوقي بالكرم وبمعان خلقية مختلفة . ولم تكن الحوادث في المسرحية تؤهل على نحو ما رأينا في مسرحية مصرع كليوباترا لحكم كثيرة ، ومع ذلك لا يزال شوقي يستخرج العبرة والعظة في كل ما يعرض أمامه من علاقات الناس ومن أقوالهم وأفعالهم ، على نحو ما نجد في قوله :

قَدَّرْتُ أَشْيَاءَ وَقَدَّرُ غَيْرَهَا حَظُّ يَخْطُطُ مَصَائِرَ الْإِنْسَانِ

وقوله :

وما ضرَّ الورودَ وما عليها إذا المزكومُ لم يطعم شذاها

وقوله :

وكم مَنْ سَقِيتَ بِشَهْدِ الْوَدَادِ فلم يَجْزِ إِلَّا بِصَابِ الْإِبْرِ

ولكن على كل حال لا تكثر مثل هذه الحكم في المسرحية ، لأن جوها لم يكن يحتملها ، فلم يتوسع فيها شوقي ، بل ظل في الحدود المحتملة .

وأهمُّ تيار في المسرحية هو التيار الغنائي ، فلا يزال شوقي في هذه المسرحية يؤهل لمواقف الغناء والتلحين ، بل لعل هذه المسرحية تصلح أكثر مما سبقها لهذه المواقف . ولا يزال شوقي ينهرز لها القرص ، فنجد في الفصل الثاني صَفَيْنِ من الأحداث ، يتغنى أحدهما بمديح قيس ، ويتغنى الثاني بدمه ، وتمرُّ قافلتان بقيس ، ومعهما الحداة يحدون وينشدون . ونستقبل في الفصل الخامس الغريض مغنى الحجاز ونائحه المشهور ، فيتغنى وسط مقابر بنى عامر ، وقد ماتت ليلي ، بغناء حزين يبدوه بقوله :

وادی الموت سلامٌ وسقى القاعَ غمامٌ

ومعنى ذلك أن شوقي لا يزال كما عهدناه ممثلاً ومغنياً ، فهو لا يريد أن يمثل فحسب ، بل يريد أن يغنى أيضاً ، وأن يشرك مع التمثيل التلحين . وقد ذهب يكثر من الصور الشعرية ، تارة يتكرها ابتكاراً ، وتارة يولدها من الصور القديمة ،

وقد تغنى قيس طويلاً ، كما يقول الرواة ، بالظباء وأنها تشبه صاحبتة ، أما شوقي فيقول على لسانه ليلي :

حَبَبَ الْبَيْدِ أَنَّهَا بِكَ مَصْبُوغَةُ الصُّورِ

فكل صور البید الجميلة تشبه ليلي ، بل إنها تصبغها من حولها بأصباغ جمالها وألوانه ، ويقول في الحياة والموت :

وهل نحن إلا على حُفْرَةٍ هِيَ الْأَرْضُ أَوْ هِيَ قَبْرُ الْبَشَرِ

محجبةٌ بغيرور الحياةِ يراها إذا غرغَرَ المحتضر^(١)

وتكثر مثل هذه الصور في المسرحية ، إذ كان شوقي مصوراً على الرغم من أن المسرحية وجدانية ، وأنها لا تحمل التصوير ، ومع ذلك لا تزال تلمع على أشعارها هذه الخيالات . ومن أجملها وأبرعها تلك الصور التي رسم فيها الجن والشياطين ، إذ يقول على لسان قيس :

تلك من الجن لعمرى شَرِذْمَةٌ وهذه خيلهمُ المسوومةُ

نعامةٌ كالفرسِ المطهمةِ وأرنبٌ مُسْرِجَةٌ ومُلْجَمَةٌ

وقنْفُذٌ وظَبِيَّةٌ وشَيْهَمَةٌ^(٢)

يا عجباً كلَّ العجبِ الجنُّ مني عن كُتْبِ

سودُّ دقاقٍ في العيو ن كاللُّخَانِ في الحطبِ

يخرج من أفواهها ومن عيونها اللهبُ

من كل من جالَ بقرَ نيهِ وصالَ بالذنبِ

وكأن شوقي يريد أن يحتفظ لنفسه في مسرحية الحب الخالص . مسرحية قيس ويلي ، بخصائصه الشعرية من حيث روعة التصوير ودقته .

(١) المحتضر : من دناموته . غرغر : ترددت روحه في حلقه . (٢) شيهمة : قنفذ له شوك طويل .

و خفيت في هذه المسرحية نزعة التطويل التي كان يلجأ إليها المتحدثون أحياناً في مسرحية مصرع كليوباترا ، كما خفيت مواقف الكلام المجرد على نحو ما شاهدنا في موقعي أنطونيو وكليوباترا قبيل انتحارهما ، إذ أنشدا قصيدتين طويلتين عرضنا لها آنفاً . وربما كان الموقف الذي يشبه موقفيهما في هذه المسرحية موقف الشاعر الذي جاء مع الغريض للبحث عن قيس ، فإنهما حين ألما بمقابر بني عامر أنشد الشاعر قصيدة طويلة كأنها رثاء لميت ، وهو رثاء أطال فيه بدون داع . ولا شك أنه آذى الحركة المسرحية

والمسرحية كلها نُظمت كما نظمت المسرحيات السابقة على أوزان وقواف مختلفة ، ولكننا نلاحظ أنه استخدم الأوزان القصار ، وقد أعطى ذلك المسرحية كميات موسيقية كثيرة ، وجعلها تتناسب مع الحوار ، إذ الحوار المسرحي يميل إلى الإيجاز ، والسؤال والإجابة بالشرط القصير خير من السؤال والإجابة بالشرط الطويل لأنه أكثر إيجازاً وتركيزاً .

وما يلاحظ في وضوح أن شوقي أفاد في هذه المسرحية من الشعر العذري الذي قرأه في الأغاني لقيس وغيره من العذريين فوائد كثيرة ، فقد تأثر أساليبهم وأشعارهم ، وتأثر روحهم وعواطفهم ، وعرض علينا ذلك عرضاً رائعاً في مسرحيته . ومعنى ذلك أن شوقي لم يفد في مسرحية مجنون ليلى من القصص العذري فحسب ، بل أفاد أيضاً من شعر العذريين وتمثلهم ، وقد أكثر من الاقتباس عن مجنون ليلى وعن غيره منهم ، اقتبس بعض الأبيات ولم يكتف بذلك بل عاش في نفس كل الأشعار العذرية المبتوثة في الأغاني ، ثم طلع علينا بمسرحيته شاعراً عذرياً لعل اللغة العربية لم تظفر به في أي عصر من عصورها . أما في الأندلس وفي بغداد فقلما عرفوا شيئاً من هذه العذرية ، وأما في مصر فعرفوا شيئاً منها ، ولكنهم لم يبلغوا مبلغ شوقي لأنه لم يكن لهم شاعريته ولم يكونوا يستطيعون أن يخلقوا حيث يخلق في أجواء الفن والشعر العليا ، ولنستمع إلى هذه القطعة التي لا يزال يغنيها عبد الوهاب والتي نظمها شوقي على لسان قيس حين سمع شخصاً يتغنى بليلي :

ليلي ! منادٍ دعا ليلي فخفَّ له
 ليلي ! انظروا البيدَ هل مادت بآهلها
 ليلي ! نداءٌ بليلي رنَّ في أذني
 ليلي ترددٌ في سمعي وفي خلدي
 هل المنادون أهلوها وإخوتها
 إن يشركوني في ليلي فلا رجعتُ
 أغير ليلاي نادوا أم بها هتفوا
 إذا سمعتُ اسم ليلي ثبت من خبلي
 كسا النداء اسمها حسناً وحببهُ
 ليلي ! لعلَّ مجنونٌ يخيلُ لي
 نشوانٌ في جنبات الصنبرِ عريبيدُ
 وهل ترنم في المزمار داوودُ
 سحرٌ لعمري له في السمع ترديدُ
 كما ترددُ في الأنيك الأغاريدُ
 أم المنادون عشاقُ معاميدُ
 جبالٌ نجدٍ لهم صوتاً ولا البيدُ
 فداءٌ ليلي الليالي الخردُ الغيدُ
 وثاب ما صرعتُ مني العناقيدُ
 حتى كأنَّ اسمها البشري أو العيدُ
 لا الحيُّ نادوا على ليلي ولا نُودوا

فالقصة العذرية القديمة لم تلهم شوقي حوادث مسرحيته فقط ، بل ألهمته
 أشعاره العذرية أيضاً ، وكأنما انساب فيه نفس المعين العذري الذي كان ينساب
 في قيس وغيره من العذريين ، وهو انسياب جعل تصويره للحب في هذه المسرحية
 يرتفع آماداً بعيدة فوق تصويره له في شعره الغنائي الخالص ، إذ يزخر بالحنين والصبابة
 والشوق واللهفة . وهذه قطعة أخرى غناها حديثاً محمد عبد الوهاب ، فشاعت على
 ألسنة المصريين ، وفيها يخاطب قيسُ جبيلَ التَّوباد المطلق على مضارب بني
 عامر ، يقول :

جبَلُ التَّوباد ! حياك الحيا وسقى الله صَبانا ورعى
 فيك ناغينا الهوى في مهده ورَضَعناه فكنْتَ المُرَضعا
 وحدونا الشمس في مغربها وبكرنا فسبقنا المطلاعا

وعلى سفحك عشنا زمناً ورعينا غم الأهل معاً
 هذه الرَبوة كانت ملعباً لشبابينا وكانت مرثعاً
 كم بنينا من حصاها أربعاً وانثنينا فمحوها الأربعاً
 وخططنا في نفا الرمل فلم تحفظ الريح ولا الرمل وعى
 لم نزل ليلي بعيني طفلةً لم نزد عن أمس إلا إضبعاً
 ما لأحجارك صماً كلما هاجبى الشوق أبت أن تسمعاً
 كلما جئتُك راجعتُ الصبا فأبت أيامه أن ترجعاً
 قد يهون العمر إلا ساعةً وتهون الأرض إلا موضعاً

وهذا شعر في الحقيقة نظم ليثقل وليغنى في الوقت نفسه ، وليس ذلك فحسب ، ففيه فسحة واسعة في العاطفة وكأنما شوقي يعتصر به قلوب سامعيه ونظائره وأفتدتهم اعتصاراً . وتجري هذه الروح في المسرحية كلها ، وإنما لترتفع في نهاية المسرحية وفي أثناء ندب قيس لمعشوقته ، حتى تمس أوتار القلوب وأعصاب العيون مساً عنيفاً ، واسمعه يقول حين انتهى إلى قبرها :

عرفت القبور بعرف الرياح ودل على نفسه الموضع
 كشكلى تلمس قبر ابنها إلى القبر من نفسها تدفع
 هداها خيال ابنها فاهتدت ولى الخيال الذى أتبع
 لنا الله يا قلب ! ليلاك لا تعجب وليلاى لا تسمع
 فجعنا بليلى ولم نك نَحس بـ يا قلب أنا بها نفجع
 ويقرب من القبر باكياً ملتاعاً ، ويكبُّ بوجهه على حجر من أحجاره ، وينشد :

أعنى هذا مكان البكاء وهذا مسيلك يا أذمُع

هنا جسمٌ ليلي هنا رسمُها هنا رمقى في الثرى المودعُ
 هنا فم ليلي الزكى الضحكُ يكاد وراء البلى يلمعُ
 هنا سحرٌ جفنٍ عفاه الترابُ وكان الرقى فيه لا تنفعُ
 هنا من شبابي كتابٌ طواه وليس بناشره البلقعُ
 هنا الحادثات هنا الأمل الحدُّ أو يا ليلَ والألم المُمِيعُ
 طريدَ الحياة ألا تستقرُّ ألا تستريح ألا تهجعُ
 بلى قد بلغت إلى مفزعٍ وهذا الترابُ هو المفزعُ
 ويمرُّ به ظي سارح فيأمله ويناجيه ، ويقول في أثناء مناجاته مخاطباً للقاع
 الذى طالما وقف فيه ينتظر وعداً من صاحبه ، أو صَباً تحمل شذاها :

ياقاعُ كن نعشى وكن كفى وكن قبرى وقم في مأتمى يا قاعُ
 واجمع لتشييعي الظباء ومن رأى ميتاً بأسراب الظباء يُشاعُ
 أترى أموت كما حييت مُشرداً لا الأهل من حولى ولا الأتباع
 وأبيت وحدى لا الوحوش أو انس حولى هنالك ولا الظباء رناعُ

وما يزال قيس في مثل هذا الشعر ، وكأنه ينسج فيه نفسه وعواطفه وحبه ،
 بل كأنه ينسج النبضات الأخيرة من قلبه. والحق أن شوقي وفقَّ في هذه المسرحية
 إلى أبعد الغايات الشعرية التى يستطيعها شاعر درامى يعبر عن العواطف العذرية
 الفسيحة وما يُطوى فيها من شجن وحزن . ولا أظن شخصاً يقرأها مهما قسا
 فؤاده إلا ويتفطر قلبه ألماً على العاشقين . ولا شك في أن هذه المسرحية خير
 مسرحياته استعداداً للغناء والموسيقى ، ولو أن لنا موسيقى عربية كالموسيقى الغربية
 تحتمل التمثيل الغنائى وتضطلع به لكانت هذه المسرحية أروع وأبدع ما يقدم
 لتلك الموسيقى . وقد أدخل محمد عبد الوهاب مشهداً من مشاهدتها في شريط

من أشرطة الخيالة (السينما) ، وصاغه في شكل «أوبريت» فنفع شريطه نفحة نجاح رائعة . وحبذا لو تعاون الموسيقيون المعاصرون على إخراج المسرحية كلها في تمثيل غنائى ، واستطاعوا أن ينهضوا بما تتطلب من موسيقى ، إذن لكسب تمثيلنا وكسبت موسيقانا كسباً عظيماً .

عنتره

ألف شوقي مأساة عربية أخرى منظومة ، هي «عنتره» وكان نجاحه فى المأساة السابقة أغراه أن يبحث عن موضوع عربى جديد لمأساة يكون عمادها ، كما فى مجنون ليلى ، الحب والصراع بينه وبين التقاليد العربية . ولم تخرج هذه المأساة فى حياة شوقي ، وإنما خرجت بعد وفاته بنحو شهر ، ومحورها عنتره البطل العربى الذى اشتهر فى العصر الجاهلى ، وكان ابناً لحرارية حبشية من سيد من سادات عبس يسمى شداً اداً . وكان من عادات العرب حيثئذ أن لا ينسبوا إليهم أبناءهم من الجوارى الأجنبية ، وأن يجعلوهم عبيداً لهم وبين الأرقاء ، مهما سودتهم أعمالهم . وهكذا كان أبو عنتره ، وتصادف أن كان عنتره بطلاً ، وأحبَّ عبلة ابنة عمه مالك ، وأحبته لبطولته ولفصاحته ، إذ كان شاعراً بارعاً . وقامت المشكلة فهل يزوج مالك بنته من العبد عنتره ؟ أما هو فيأبى ذلك ، وأما هى فتريده . ويلحق شداد ابنه به لفروسيته وبطولته ، ويتصر عنتره على عمه فى حبه .

من هذه القصة التى نجدتها فى الأغانى وفى كتب الأدب التى تطورت فى صورة شعبية معروفة أخذ شوقي الإطار ووضع فيه أربعة فصول لمسرحيته . وفى الفصل الأول نرى عنتره يذكر حبه وقسوة عمه ، كما نرى عبلة وفتيات يملأن جيرانهن من عين بجانب مضارب القبيلة ، ونرى شاباً عامرياً يسمى صخرأ يختلط بعبلة وصواحبها ، ويحاول أن يحمل على عنتره وشجاعته ، فيذكر

لونه وما يسربل وجهه من السواد . وتدافع عبلة عن لَيْثٍ الشَّرِيِّ وجلموداً صَفَاً ،
وتُظهر حبها له ، وتتصاحك مع الفتيات من صخرٍ ومن جُبْنِه . وتتقدم فإذا
غارة على القبيلة ، ويستثير شداد ابنه عنتره ، فلا يثور ، حتى يدعوه أبوه
بابن شداد، ويَعِدُّهُ أن ينسبه إليه، بالضبط كما في أصل القصة. ويتهياً للترال
ويعرف أن عبلة سُبَيْتٌ ، ويسمع نداءها له وهُتافها به ، فيلبسها قائلاً :

يا عَبْلَةَ الْقَلْبِ لَا تُرَاعِي لَبِيكِ بِالرَّوْحِ بِالْحَيَاةِ
تَأْمَلِي غَضَبِي تَرَيْنَهَا كَغَضَبَةِ اللَّيْثِ لِلْبَاةِ
يا سَرَقَةَ يَا فَسَقَةَ اللَّيْثُ جَا
من يَخْتَلِسُ حَبْلَ مَسَدٍ
فَوَيْلَهُ من الْأَسَدِ

وتُرَدُّ الْحُرْمُ إِلَى الْحَيِّمِ ، ويفرُّ القوم إلا شجاعاً منهم ، فيصدمه عنتره
ويُرديه . ويتحول المنظر إلى حوار بين عنتره وعبلة ويبيثها حبه ، وتسقيه
لبناً وتمراً ، ويشكو لها أباها وكيف يزوى وجهه عنه ، حتى ليكاد يسلب السيف
حين يجيئه . وتسأله عاشقته أن يهب لها ذنبه ، وتناول التمر بفيها ، فيهتف :

عَبْسُ اشْهَدُوا عَبْلَةَ قَدْ قَامَتْ تَزُقُّ عَنْتَرَةَ
كَمَا تَزُقُّ فَرْخَهَا عَلَى الْغُصُونِ الْقُبْرَةَ

ويحكى لها مخاطرته في الصحراء ، ويرىها أفرُخَ نَسْرِ صَادِهَا وشبولا
ثلاثة ، قتل أباها وفرت أمها ، بل لقد عفا عنها لأنها أنثى ضعيفة القوى .
وما يزال بها حتى تكشف عن هُيَامِها به ، وتقول :

وَدِدْتُ أَنِّي . صَدَفُ وَأَنْتَ فِيهِ جَوْهَرَةٌ
فِي زَاخِرٍ لَمْ يَلْنِرْ بِهِ دُ الْغَائِصُونَ خَبْرَةَ

وموضع لم يَسْمَعْ الـ فُلُكُ بِهِ ولم يَرَهُ

ويجيبها بأنه يَفْئديها بنفسه وبأمه وأبيه، وبعَبَس ونجد، بل بملك العرب . وعلى هذا النحو ينتهى الفصل وقد عرفنا أوصاف الشخص المختلفين ، وعرفنا حبَّ عنزة وعبلة ، وعرفنا شجاعته ، واتضح الصراع ، فأبوها لا يريد صهرًا وتريده الفتاة ، بل تحبه وتهم بحبه .

ونمضى إلى الفصل الثانى ، فرى صخرًا الذى شاهدناه فى أول الفصل السابق مع الفتيات العبسيات يتقدم مع وفد من قبيلته بنى عامر ، لا لخطبة «ناجية» الفتاة العبسية التى تحبه ، وإنما لخطبة عَبْلة . ويقدمه الوفد لأبى عبلة ، ويشئى عليه غير واحد ثناء يضحكننا، إذ يصفونه بالشجاعة وقد عرفنا فيما مرَّ جُبْنه، ويسألون أبا عبلة ما يريد من مهرها ألف نجية أم ألف شاة؟ ويجيب بأنه لا يريد هِجان الإبل ولا الخيل العتاق ، وإنما يريد رأس عنزة ابن أخيه . ويتراجع بعض الخاطبين إذ يرونه يطلب المستحيل وما تضيق به القبائل مجتمعة فضلا عن قبيلة عامر. ويقول واحد منهم بل إن أعياء رأس العبد فسيغرى به موالى بيته . ويطعمهم مالك ويخدمهم بنفسه إكراماً ، ويقبلون على قِصاع اللبن والتمر، وهم يقولون :

أَلْبَانُ عَبَسَ تَفْضُلُ الْعُقَارَا وَتَمَرُهَا كَحَلَمِ الْعَذَارَى

ويقومون عن الطعام، ويحْيُون ما لكأ وينصرفون. ويعرض مالك الخطبة على ابنته، ويحاول هو وابناه عمرو وزهير أن يُقنعا عبلة بصخر، فتذكر جنبه الذى تعرفه ، وتعلن أنها لن ترضى بديلا بابن عمها عنزة الجواد الشجاع . ويُقبل صخر ومعه بعض الهدايا لعبلة وفى ركابه عَبْدَان جاء بهما لقتل عنزة، ويدعوها ليرويا لمالك شجاعتها وفتكهما بوحوش الصحراء ، ونراها يتحدثان فى صورة تجعلنا نبسم . وتُسمع ضجة لفلول قافلة مسلوية، تعرضت لعنزة ، فردها محطمة ، وكانت تساق لكسرى وأرض العجم بقيادة شجاع يسمى سرحان ، فقتله عنزة، وساق القافلة إلى قبيلته . وهنا نرى عبلة تلوم قومها أن يخدموا الفرس

والروم وأن لا يؤلفوا لهم دولة كدولتيهما ، ونراها تتحول إلى ما يشبه جان دارك ،
فهي تطعن في الأكاسرة وتلعن المناذرة وخدمتهم لهم كما تلعن الفساسة ،
تقول :

إلى كم تهيمنون تحت النجوم وتفترقون افتراق السُّبُل
وليس لكم دولة في الوجود وتسحبكم كالذيول الدُّول
ألم على حوضكم قبضر وكسرى على جانبيه نزل
ويحكمكم تحت نير الغريب ومهمازه الأذعياء الدُّخل

وتحدث عن تحرير العرب من استرقاق الفرس والروم واستعبادهم ، وتتمنى
بطلا يلتف حوله العرب ، يفك أعناقهم من الرق ، وذكّر عنزة العبرى وتحاول
أن تُقنع القوم به . ويسمّع صوته ، وهو يقول : أنا حامى الحمى ورب الغاب .
وعلى هذه الشاكلة ينهى الفصل مؤكداً حب عيلة لعنزة وشجاعته وبأسه
من جهة ، ومؤكداً استمرار الحاجز الذى يحول بينهما فأبوها لا يريد صهرأ ،
وكذلك أخواها ، ويتقدم لهم صخر يريد أن يقترن بها . ونمضى إلى الفصل
الثالث ، ونرى عيلة تناجى نفسها وحبيها ، ويدخل عنزة ، ويتناجى العاشقان ،
وتذكر له ما سمعته عن حبٍّ وغزل له بأخريات ، ويقسم لها بأن ما سمعته
تلفيق وكذب وبهتان وأنه لا يزال يرعى العهد فى اليقظة وفى النوم . ويحاول
العبدان أن يقتلاه ، ويحس بهما فيصبح صبيحة تُردى أحدهما ميتاً ، ويفر
الثانى على وجهه خائفاً مذعوراً . ويتقدم فارس من فرسان عبس يسمى ضرغاماً
إلى مالك يخطب منه ابنته ، فيطلب منه رأس عنزة مهراً لها ، فيقول معاذ الله أن
أمشى إلى منّ تفديه القبائل :

كريمٌ لعمري والكرامُ قد انقضوا شجاعٌ وشجعانُ الرجالِ قلائلُ
هزارُ البوادي طارحتهُ بشجوها ربابها وغنّت في صداه الخمائِلُ

ويستمرُّ في مديحه ومديح فضائله ، ويقول إنه في ملء برديه عفافٌ
ونائل . ويهزأ به مالك ، ويتأذى ضرغام في مديحه وأنه يأوى اليتامى والأرامل ، وأنه
الذى يُرجى لتأليف العرب حين تختلف القبائل . ويُقبل عنترة ، فينسحب
مالك وابنه الذى كان معه ، ويصارحه ضرغام بغايته ، ويتقدمان جميعاً إلى عبلة ،
فتختار ابن عمها عنترة وتندفع إليه . وتُسَمِّع ضجة شديدة وقعقة سلاح
وأصوات منبعثة من الحى تستغيث ، فإن جيشاً من لحم والمناذرة يتقدمه رسم
بطل الفرس ، جاء ليثأر من عنترة وقومه لما سلبوا من القافلة الكسروية . ويُقتل
ضرغام في المعركة ، ويقتل رسم ، وتتقدم عبلة أو جان دارك شوقى لتصلح
بين لحم وعبس ، ولتدراً الاختلاف القائم بين أحياء العرب وتلم ذات البين ،
ولأنها لتقول :

لا تحفلوا رُسُماً دعوهُ خلّوه للفرس يثأروه
ولا يقاتل أخاً أخوه منكم ولا تخذلوا الديارا
حُشرتُم تحت كل راية وأُخرجوكم لكل غاية
قبيلة تحت حكم كسرى وقبصر الروم دان أخرى
أصبحتم للغريب جسراً . يركبه كلما أغارا

وتناشد ابن عمها أن يغمد سيفه ، ولكن لحماً تطلبه ، وتأتى إلا أن توقد
نار الحرب حتى تسفك دمه . ويتزل إلى الميدان عنترة ، ويقتل منهم طائفة ،
فيُهزَمُ الجمع ، ويولون الأدبار .

وينهى الفصل ، وقد قُتِلَ ضرغام ، وظهرت شجاعة عنترة في تجزية
جديدة زادته إلى صاحبه حباً إلى حب ، وكأنما أصبحنا ولا مفر من أن يتم
هذا الحب بالوضع الذى يريانه ، فمن كعنترة ؟ ومن يستطيع أن يقف في
سبيل حبه ورغبته ؟ . وفي الفصل الرابع نرى انتصارهما يصبح حقيقة واقعة ،
فقد أعدت حوادث مختلفة لهذا الانتصار ، ولم يعد هناك أى عائق يستطيع أن

يقف دونه أو يصدّه . ويبدأ الفصل بمنظر في حي بني عامر ، حيث نجد حفلة عرس مقامة لصخر في خيامه ، وهو يظن أنه مقترن بعبلة . ويظهر عنزة وعبلة معه ، ويعرف صخر أن صاحبه هي « ناجية » ويستسلم لرغبتها ورغبة عنزة ، ويكون العرس لهم جميعاً ، وتهتف عبلة :

قد اجتمعنا على عُرْسٍ وفي فَرَحٍ كَم من شقيقين بعد الفرقة اجتماعا

وبذلك تُخْتَم المسرحية ، وقد أمّحكم بناؤها التمثيلي ، ولم تَبْدُ عيوب كبيرة في هذا البناء ، وكل ما يمكن أن يقال هو أن به مناظر مكررة تلاحظ في كثرة اجتماع عنزة بعبلة . أما من حيث تمثيل الحياة العربية في العصر الجاهلي فنلاحظ هنا أيضاً ما لاحظناه في مجنون ليلي من اختلاط صخر الفتى الغريب بفتيات الحي ، لا عن طريق المصادفة على عين الماء ، ولكن عن طريق العادة ، إذ كان يكثر من لقائهن هناك ، كأن ليس للقبيلة حمى ، وكأن اختلاط الفتيات بالشباب الأجانب عن قبائلهن أمر معتاد . ونسي شوقي نباح الكلاب في استقبال الضيوف ، بينما وضعهم مع الصباح في أول منظر للمسرحية ووضع معهم الديكة ! وحمل صخرأ هدية إلى عبلة بها منديل وطرحه من حرير ! وما كانت نساء العرب تعرف الطُّرَح ، إنما كنَّ يعرفن الحُمُرَ . وفي قتل رستم شذوذ على التاريخ ، فإن الدولة الفارسية لم تهاجم عبساً ، ولا كان بين القبائل الموالية لها وبين عبس حروب . وجاءت في المسرحية ص ١٠٨ كلمة الغساسنة في مكان كلمة المناذرة ، وربما كان هذا خطأ مطبعياً أو من المصححين .

وفي رأينا أن هذه كلها أشياء تأتي على الهامش ، ولا تضر البناء المسرحي للتمثيلية من حيث هو . والحق أن هذه التمثيلية تتفوق على التمثيليتين السابقتين : قمباز وعلى بك الكبير من حيث الشعر الخالص . وقد سيطر فيها شوقي على العنصر الفكاهي ، واستطاع أن يستخدمه في رشاقة . ونحن نلتقي به في الفصل لأول إذ يفصح صخر عن حبسه ، فتدعوه عبلة شاةً ، وتقول له : بسبس تسعال بسبس ، وتقول أخرى :

هُسْ شَاةَ عَامِرٍ هُسي خُذِي كُلِّي مِنْ تَرْمِسي

وبينا تعرف جُبْن صخر وأنه يطير إذا رأى عصفوراً نرى الوفد الذي جاء
يخطب له عيلة من أبيها يكيل له المدح كيلا ، ويجعله أحدهم :

كَلَيْثُ الْغَابِ إِقْدَاماً وَكراً إِذَا اعْتَقَلَ الْمَهْنَدَ وَالسَّنَانَا

فله محالبه وزئيره ، وهو مقلّم الأظفار ، يكاد يفرّ من ظله . وتتسع الدعابة
في الفصل الثاني حين يأتي صخر بعبدية ، ويعرض شجاعتهما على مالك وابنيه :
زهير وعمرو ؛ ويسأل أولهما كم أسداً صدت ؟ فيجيب نحو ألف ، ويقول عمرو
أفي البيد ألف ليث ؟ أو قلت صدت ليثين كان يكفي ، ويسأله زهير كم ذئباً قتلت ؟
فيقول اثنين ، فيحمله في صخر ، فيقول : قتلت عداد ناصيتي ذئباً . ويسأل
العبد الثاني كيف صيدك الأسد ؟ فيجيب :

أَصِيدُهُ إِذَا أَتَى لَبَطْنُ وَادٍ فَرَقَدُ

وَكُنْتُ فَوْقَ نَخْلَةٍ يَزُلُّ عَنْهَا مَنْ صَعِدَ

وَالْقَوْسُ فِي حِضْنِي كَمَا تَحْتَضِنُ الْأُمُّ الْوَلَدَ

وَكَانَتْ السِّهَامُ فِي كِنَانِي بَلَا عَدَدَ

هَنَّاكَ أَرْمِي فَأَسْ لُ الرُّوحِ مِنْ أَضْلِ الْجَسَدِ

فِي حَائِطِ التَّامُورِ إِنْ شِثْتُ فِي رُكْنِ الْكَبِدِ^(١)

ثم يسأل عمرو أولهم كيف يلتقي عنزة ؟ وهل يلقاه وجهاً لوجه أو يأتيه
من خلف وقد كمن له ؟ ويقول : لا أجترى أن أواجهه ثم لا يلبث أن يقول :

أَقْذِفُهُ مِنْ فَرَسَخٍ بِخَنْجَرٍ أَتْرَكُهُ كَالثَّيْتَلِ الْمُعْفَرِ^(٢)

ويقول الثاني : سأصعد رأس جبل ، وفي يدي سهم لا أرسله حتى يودّع الحياة

(١) التامور: القلب.

(٢) الثيتل: التيس الجبل.

مَنْ يَسْتَقْبِلُهُ . وَالْمَنْظَرُ كُلَّهُ دَعَابَةٌ وَفِكَاهَةٌ . ونمضي إلى الفصل الثالث فنجد الدعابة تنقلب إلى سخرية ، ولكنها لا تأتي في الكلم ، وإنما في الموقف فبعض بني نلح يحمّلون صندوقاً به رأس لقتيل ، وهم يظنون أنه رأس عنترة بينما هو رأس رستم . ويأخذ الفصل الرابع في أوله شكلاً من التهكم إذ تُزَفُّ «ناجية» إلى صخر ، وكان يريد أن تُزَفَّ عبلة إليه ، وقد أقام لها كل ما استطاع من وسائل فرح بها وإبتهاج . وأظن في هذا كله ما يدل على اتساع العنصر الفكاهي في هذه المسرحية ، وكأن شوقي أصبح أقدر على استغلال هذا العنصر واستخدامه .

والعنصر أو التيار الخلقى واضح في المسرحية تمام الوضوح ، فإن البطل عنترة مثل من أمثلة الخلق الرفيع عند البدو سواء في شجاعته ومروءته أو في كرمه ونثره لماله على اليتامى والفقراء ، أو في عفافه وجملة فضائله . وتتردد هذه الصفات في المسرحية ، بل هي عمادها وحائطها وركنها الذي لا يميل . أما عبلة فمثال للوفاء والإيمان بالفضائل المعنوية الخفية لا الفضائل الجسدية الظاهرة . فالمسرحية في تصميمها وفي نموها ونهوضها تعبیر عن الأخلاق العربية الكريمة . وقد أجرى فيها شوقي غير قليل من بنايع حكمته ، وتكثر في الفصلين الأخيرين من مثل قوله :

وقلت غمامٌ يُمطر الحيّ في غديرٍ فكان جَهماً ما لنا فيه طائلٌ
وقوله :

وما العبد إلا كاللُّحْخَانِ وإن علا إلى النجم منحطٌ إلى الأرض سافلٌ

وقد كثرت الشطور التي تعي العبرة والعظة من مثل : «إن عين الحب صادقة» و «قد تكذب العينان أحياناً» و «تُخاف وتُرْجى في الرجال الفضائل» و «ما أجمل الصدق لم يُلْبَسْ بإنكار» و «الحرب تجمع مغواراً بمغوار» إلى غير ذلك من معان خلقية عرف شوقي كيف يَدْخُلُها في نسيج شعره منذ كان شاعراً غنائياً . وهو لا يُكثِرُ منها بحيث تُفسد مسرحياته ، أو تحيل جوانب

منها مواعظ ، فقد كان يعرف أسرار المهنة المسرحية ، وأنه لا يلائمها العظات الطويلة ، ولذلك كان مَنْ يطلب حِكْمَه أولى به أن يطلبها في شعره الغنائي لا في شعره المسرحي ، فالشعر المسرحي لا يحتملها إلا في حدود ضيقة ، وبحيث لا تشوّه الحوار ، لأنها في حقيقتها نوع من تعليق الشاعر على الأعمال والأقوال ، ويَحْسُنُ به أن لا يطيل في تعليقه ، وأن لا يتوسع فيه .

ورجعت إلى شوقي مقدّره القديمة في حسن تصريف النغم واستخراج الحانه ، فلم تتشعث موسيقاه على نحو ما تشعثت في قمبيز في أثناء الكثرة الغامرة من الحوادث والشخص ، ولم تقصّر أحياناً على نحو ما قصرت في على بك الكبير ، بل عادت إلى الروعة التي شاهدناها في مصرع كليوباترا ومجنون ليلي ، وكأن شوقي يرتفع في موسيقاه المسرحية دائماً حين يدور الموضوع على الحب ، ومع ذلك فأناشيد عنّرة الغرامية لا تلحق أناشيد مجنون ليلي ، إذ ملأتها العذريّة والتضحية حدّة وحرارة .

وربما كان من أهم الأسباب في عودة التيار الغنائي إلى التدفق في هذه المسرحية أن بطلها عنّرة كان شاعراً ، وله ديوان شعر معروف بثّ فيه حبه وشجاعته ، ولا ريب في أن شوقي اطلع عليه ، وأفاد منه ، بل نلاحظ أنه سكب فنه في روحه ، وكأنما شوقي محتاج دائماً ليتألق نجمه أن يكون هناك من يعارضه ، فهو في شعره الغنائي يعارض الأقدمين ، ويجلّي في معارضته ، وهو في شعره المسرحي يجلّي حيناً تكون هناك معارضة ، فراه يجلّي في مصرع كليوباترا حين يعارض شكسبير ، ويجلّي في مجنون ليلي حين يعارض قيساً والمحبين العذريين ، وهو يجلّي أيضاً حين يعارض عنّرة .

وموسيقاه هنا مع أنها تفيض بالموسيقى الحلوة الخفيفة نراه يسندها دائماً بقطع كأنها من عمل عنّرة نفسه ، وقد افتتحها بهذا النشيد على لسانه :

سَلَى الصُّبْحَ غَنَى كَيْفَ يَاعَبْلُ أَصْبَحُ وَأَيْنَ يَرَانِي نَجْمُهُ حِينَ يَلْمَحُ
أَقْبَلُ أَطْنَابَ الْبُيُوتِ وَرَبَّمَا تَلَفْتُ عَنْ مَنَهْلَةِ الدَّمْعِ تَسْفَحُ

أرى بوقوفى فى ديارك راحةً كما يستريح ابنُ السَّيْلِ المطرَحُ
أبوكِ غريبُ القلب لم يعرفِ الهوى ولم يَدْرِ ما يأسو القلوبَ ويجرح

وهذا نفس النسيج الذى يتألف منه شعر عنتره ، والمسرحية لا يطرد فيها هذا النسيج ، ولكن كأنما كانت هذه الافتتاحية تيممة أو تعويذة لها حتى لا يسقط نغمها . وقد استعار شوقي فى المسرحية ألياً لعنتره وأدمجها فى شعره ، واستمر من حين إلى حين يُجترى على لسانه أشعاراً من صميم روحه على نحو ما نرى فى هذه المقطوعة :

يا عَبلَ كم بيداء جُبْتُ مخوفةٍ	قَذَفْتُ إلى بذئبها والضَّيغمِ
فلقيتُ كل منازلٍ بسلاحه	وجعلتُ أضرب باليدين وبالقمِ
حتى تراءت ظبية فتملأت	مما رأت رُعباً فلم تتقدمِ
لما رأتى والسباع تنوشنى	نفرتُ نفارك من عيون المَوسِمِ
ريمٌ تلفت لم يفتك بجيده	وبمقلتيه وفته بالمِصمِ
فمنعتها من كل ضارٍ ثائرٍ	وأبحتها الوادى وقلتُ لها اسلنى

ويستمر :

يا ليتنا يا عَبلَ عصفورتانِ فى غُصن ضالٍ أو على قرعِ بَانٍ^(١)
على جناحك جناحى وفى فمى مكانَ الحبِّ هذا الجمانُ

والجزء الأول كأنه مقطوعة من شعر عنتره ، وكأنما تقدّم الجزء الثانى ليكون رُقيّة له ، والمسرحية كلها مؤلفة من هاتين النغمتين : نغمة جزلة سكب فيها شوقي روحَ عنتره وألحانه وهى تظهر من حين إلى حين ، ونغمة حلوة ،

(١) الضال : شجر التيق البرى . البان : شجر مثل الصفصاف تشبه المرأة به فى لين القوام .

كلها خفة ورشاقة هي التي تدور ، وهي التي ترن في الصفحات المختلفة .
 فالإيحاء الموسيقي لعنبرة لم ينقل جَوْ المسرحية كله إلى محيطه ، نقل أجزاء قليلة منها ، واستمرت الأجزاء الأخرى مكتفية بالإيحاء من بعيد ، وكأنما ضغط شوقي على الينبوع العظيم ، أو ضغط على القيثارة الكبيرة ، فاستخرج منها أنغاماً من خير ما تكنه في صدرها . واستمع إلى عيلة تصحون في أول المسرحية ، فتشدو بوادي الصفا الذي ضربت فيه قبيلة عبس خيامها :

وادي الصفا تجاوبت وزقزقت عصافره
 وانتبهت خيامه واستيقظت حظائره
 صاحت هناك شأؤه وههنا أباعره
 أوله في لجة الـ فجر جرى وآخره
 نباته وماؤه وظلفه وحافره

وتتغنى فتاة وترد عليها أخريات وهن يملأن الجرار في الوادي من عين
 « ذات الإصاد » وتُنشد الفتاة :

جئن الصفا يا عذارى واملأن منه الجرار
 وتتغنى الأخريات غناءها . ثم تقول منشدة أو مغنية :

ماء من الفجر أضفى فردن صفا فصفا
 واقعدن فاضربن دفا وقمن فاضربن طارا

الأخريات :

جئن الصفا يا عذارى واملأن منه الجرار
 الفتاة :

تلك دموع الغواي جُمعن من كل وادٍ

في عَيْنِ ذاتِ الإِصَادِ ثم انفَجَرْنَ انفِجاراً
الأخريات :

جِئْنَ الصِّفا يا عَذارى واملأَنَّ منه الجِراراً
الفتاة :

رِذْنُ القَرَّاحِ الزُّلَّالِ رِذْنُ الرُّحِيقِ الحَلَّالِ
فما سقى منذ سالا كمثلِ عَبَسِ دياراً
الأخريات :

جِئْنَ الصِّفا يا عَذارى واملأَنَّ منه الجِراراً

ولنما نقلنا هذا المشهد الذي تتغنى فيه الفتاة وترد عليها الأخريات لنندل على أن شوق عادت له في هذه المسرحية مهارته في اعتصار الكلمات والألفاظ واستنباط ألحانها وممكناتها الموسيقية . وقد كثرت المواقف التي يُرفع فيها الصوت بالهتاف تارة وبالغناء تارة أخرى ، وبذلك تفتحت الآفاق والأبواب أمامنا وأمام شوقى لنستمع إلى ألحانه الحلوة وذبذباتها وتموجاتها بين الخفة والشدة وبين الرقة والجزالة ، فالصوت يعلو صاعداً ويهبط نازلاً ، في تقابلات وائتلافات موسيقية ، وفي تحويرات وتعديلات صوتية ، وهو في أحواله كلها يعرف طريقه على السلم الموسيقي للشعر العربي . وإن من أهم ما يميز شوقى كما قلنا مراراً إبداعه الموسيقي الذي جعل معاصريه من الشعراء يركعون أمامه ، أو قل جعل كثيرهم تأتى من العالم العربي لتضع على مفرقه تاج الإمارة للشعر المعاصر ، كأنها ترى عالم نغمه وألحانه يسمو على كل عالم آخر ، بل إن العوالم الأخرى لتتضاءل أمام عالمه وما يُذيع فيه من ألحان وأصداء أنغام .

أميرة الأندلس

نختم شوقى بعنزة مآسيه المنظومة ، وتحول في مأساة عربية جديدة إلى

النثر ، هي أميرة الأندلس ، ولا تدرى السر في هذا التحول ، فقد تكون حملات بعض النقاد عليه وأنه لا يحسن سوى الشعر الغنائي ، هي السبب الحقيقي في أنه عدل عن الشعر إلى النثر في هذه المأساة كأنه يريد أن يبرهن على ضلال أدلتهم . وقد أتم شوقي تأليف هذه المسرحية في الحقبة الأخيرة من حياته . ويقال إنه بدأها في منفاه بالأندلس . وفي عنوانها ما يدل في وضوح على أنها تستمد من حركات العرب التاريخية هناك ، وقد وقف فيها عند الفترة التي انتهى فيها عصر ملوك الطوائف أواخر القرن الخامس للهجرة ، واختار المعتمد ابن عباد بطلا لها .

وحياة المعتمد إذا سردناها كانت قصة بديعة ، إذ كان ملكاً لإشبيلية التي اشتهرت في عصره بحياة أدبية صاخبة ، فيها غناء ورقص وطرب ، كما كان ملكاً لقرطبة : بيت الفقه والفقهاء ، وعنى أشد العناية بجمع الأدباء والشعراء حوله ، فكانت إشبيلية حاضرة ملكه قبلتهم وكعبتهم . أما قرطبة فكان يضع عليها أحد أبنائه ، وكان هناك صراع بينه وبين الملوك من حوله لا ألفونس ملك الفرنج فقط ، بل أيضاً بينه وبين إخوانه المسلمين من ملوك الطوائف . وأصبحوا جميعاً قاب قوسين أو أدنى من أن يتعلمهم ألفونس الذي كان يفرض عليهم الإتاوات والضرائب ، وابتلع طليطلة . وخاف المعتمد كبيرهم مغبة ذلك ، فكاتب هو وإخوانه يوسف بن تاشفين ملك المرابطين في المغرب ، يستنجدونه ويستغيثون به أن يلحقهم قبل أن يفنوا .

وأقبل يوسف بجموعه ، فهزم معهم الفرنج من الأسبان في موقعة الزلاقة ، غير أنه وجد البلاد لقمة سائغة ، وحرَّضه الفقهاء أن يقبض عليها بيده ، فإن ملوكها : المعتمد وغيره جعلوا قصورهم مسارح للهو والطرب والمجون والحلاعة والعدو راصد لهم ، واقف بأبوابهم ، وهم مختلفون فيما بينهم ، يكيد بعضهم لبعض ، ويقتلون ، ويستعين كل منهم في قتاله بالفرنج وبألفونس . فإما أن يجمع يوسف البلاد تحت لوائه ، وإما أن تغرق جميعاً في الخضم الأسباني كما غرقت طليطلة . ورأى يوسف من الحكمة أن يأخذ بمشورة الفقهاء ونصيحتهم

فاستنزل ملوك الطوائف عن عروشهم ، وحارب منهم مَنْ لم يستجب إليه ومن لم يتزل عن ملكه وهو صاغر . وكان المعتمد أحد من عارضوا وناقضوا فحاربه يوسف وأخذه أسيراً إلى « أغمات » حيث بقي في أسره إلى موته ، وبقيت أسرته بجانبه ، تغزل بناته ويأكلن من غزلهن .

وكان المعتمد يتزوج سيدة تسمى الريميكية ، كانت غسالة ، وراها ، فأغرم بها ، وشغفته حباً وصباية ، فتزوجها ، وحياتهما تصلح أن تكون وحدها قصة رائعة من قصص الحب . وكان المعتمد وهو في سجنه يحج إليه شعراء الأندلس وأدباؤها ممن أغدق عليهم نعمه ، وكان شاعراً ، وله شعر كثير ، قبل أسره ، في الريميكية وفي لهوه وخمره ، وله بعد أسره شعر في زوال مجده وبؤسه وشقائه .

فحياة المعتمد من خير الموضوعات الأندلسية الصالحة لأن ينسج حولها أديب قصةً أو مسرحية . ورأتها عين شوقي الكبيرة فأبت أن تفلت من عالم فنا ، ولم يلبث شوقي أن صنع منها هذه المسرحية الثرية ، وهي تقع في خمسة فصول ، وكل فصل يوزع على مناظر .

والفصل الأول يُفتتح بمنظر في قصر المعتمد بإشبيلية حيث نرى حاجبه وساقيه ومضحكه « مقلصاً » يتحدثون عن المعتمد وهمومه بملكه ، ويمس حديثهم ضربٌ من فكاهة مقلص . وتظهر أميرة الأندلس بثينة بنت المعتمد مقبلة من زيارتها لقرطبة إذ كانت عند أخيها الظافر ، ويتجهون إليها بالحديث ، فتحدث عن تلبد سماء قرطبة دائماً بغيوم الفتن والقلاقل ، وتعرض لأهلها وتزمتهم وحياتها الضيقة ، فلا هو ولا طرب ولا خلاعة مما في إشبيلية . وتسال الحاجب عن أبيها ، وتعرف منه أنه كئيب مهموم . وتفضي إلى مقلص أنها وجدت بقرطبة فتاها الذي ملك قلبها ، رآته في سوق للكتب ، ولم يعرفها إذ كانت ملثمة . ويظهر القاضي ابن أدهم ، وترك بثينة المسرح له ، ويدخل ، ويقابله المعتمد ، فينبئه أنه موفد من قبل الأمير سير بن أبي بكر قائد جيوش المرابطين ، إذ يريد الاقتران بابنته بثينة ، ويأبى المعتمد لكبر سنه ، وينادى ابنته ليرى رأيها ،

ويسألها عن قرطبة ، فتعرض لشغب الفقهاء وأنهم يرون أن يمتلك يوسف بن تاشفين الأندلس ، وأن تصبح خالصة له . ويدافع القاضي في حرارة عن وجهة نظر الفقهاء وما تتضمن من سداد للبلاذ وصلاح ، ويعرض عليها رغبة ابن أبي بكر ، فتسأله أمتزوج أم غير متزوج ؟ فيقول إن لديه ثلاثاً وستكونين الرابعة ، فتثور وترفض . وينصرف القاضي وتخلص إلى أبيها ، فيسألها عن قرطبة وتجيبه ، وتذكر له الفن فيها كأنها تخاف على أخيها الظافر الذي يحكمها ، وتحدثه عن أسواقها وسوق الكتب وفتاها الذي رآته هناك ، وتقول إنه : « شاب يناهز الثلاثين ، جميل وقور ، يشبهك يا أبي أو كأنه أخي الظافر ، وما كان أعظم أدبه ومروءته ! » .

ونمضي في هذا الفصل الأول فرى منظرًا ثانيًا ، يجتمع فيه المعتمد مع حاشيته على شراب ، ويحكى له وزيره بعض الأخبار ، وينبئه أن أبا الحسن أكبر تجار إشبيلية غرقت مراكبه ، وأن ذلك مؤذن بخرابه وإفلاسه ، ويتحدث عن ابنه حسون الذي ملئت الأسماع بالثناء عليه ، ويصفه بأنه « شاب جميل وقور جرىء وافر القسط من العلم والأدب ، تعلم لغة الأسبان حتى أجادها حديثاً وكتابة » . ويغيّر المعتمد مجرى الحديث ، فيسأل عن وفد النبلاء الذي أرسله ألفونس ، إذ كان قد وزّع أعضاءه على وزرائه ورجال حاشيته ليكرمهم ، ويأخذ كلٌّ في وصف ضيفه . ويسأل المعتمد أحد وزرائه عن قرطبة ، فيقول له إن القادر صاحب طليطلة يسعى لأخذها من ولدك الظافر مستعيناً في ذلك بحريز بطل الأندلس وصاحب قلعة رباح . ويدخل جنديان ومعهما ابن شاليب اليهودي رسول ألفونس إلى المعتمد ، وكان قد جاء لأخذ إتاوة ألفونس ، فلما عرضوا عليه المال ردّه معتلاً بسوء العيار ونقصان الضريبة عن معتادها ، وأوعد وأنذر ، وعلم المعتمد فأمر بالقبض عليه ، وقد أرسل الآن في طلبه ليقتص منه . ويأمر بقتله ، كما يأمر بإحضار الضيوف ، ويشاركونه في شربه وطربه ، ويرقص بعضهم وبعض أصحابه . ثم يأمر المعتمد بعرض رأس صاحبهم ابن شاليب عليهم ، ويعرفهم سوء أدبه ، وينسلون مبهوتين وهم يجرون سيقانهم

جراً من الرعب والفرع .

وفي منظر ثالث من هذا الفصل نرى المعتمد مخموراً ومعه مضحكه مقلاص
وهما يركبان زورقاً يتهادى بهما في نهر الوادي الكبير ، ويتبعهما فتى مغرور
فيصدم زورقه زورقهما ، ويغضب المعتمد ، ولكن لا يلبث أن يعرف في
الفتى ابنته بشينة . ويكون حديث عن أمها تظهر فيه عاطفة الأبوة والبنوة .
وعلى هذا النحو تتجمع في أيدينا في أثناء قراءتنا لهذا الفصل الحيوط الأولى
للمسرحية وأشخاصها وأنواع صراعها ، فالمعتمد يغاضب قائد المرباطين إذ رفض
زواج ابنته به ، كما يغاضب ألفونس ملك الفرنجة ويقتل رسوله ، وهؤلاء
الفقهاء يريدون ابن تاشفين حاكماً على الأندلس ليحرمها بجنوده الأشداء . وهذا
الصراع في المسرحية ستابعه لنرى كيف تتطور الحوادث . ويجانبه صراع ثان
سيتشابك معه ، وقد بدأ في سوق الكتب بقرطبة إذ رأت بشينة فتاها الذي خلقت
لتنظره ، وهي مشغولة به وبجبه ، وعرفنا في أثناء ذلك قصة التاجر أبي الحسن
وابنه حسون الفتى المهذب الناضج .

وننتقل إلى الفصل الثاني حيث نجد أنفسنا في فندق أو خان التيمى ،
وقد ضم أديبن يسمى أحدهما ابن حيون ، وكان صديقاً للتاجر وابنه حسون ،
وضم أشخاصاً آخرين يلعبون الرّد والشطرنج . وكان في الجمع حريز بطل
الأندلس وخادمه ابن لاطون ، ونعرف من حوار بين حريز وصاحب الخان
أنه آت من سباق لألفونس ، نجى منه بجواده الصاعقة ، وقد علق في كفه ،
أو أردف من ورائه ، بطرس شقيق الطاغية . وتدل الحوادث أن ذلك كان بعد
استيلاء ألفونس على طليطلة وأخذه لحريز أسيراً . ويظهر بطرس ويعيد حريزاً
إن أطلقه أن يعيد عليه حصنه « رباحاً » . ويذكر له حريز بمسمع من ابن حيون
أنه لم يفر بالحصان الشهير الصاعقة فقط ، بل لقد فر أيضاً بما كان في
خزائن بني ذى النون أصحاب طليطلة من كنوز . ويطلقه حريز . ويسمع من
خارج الخان مناد ينادى على قطائف شريش ، ويأكل منها حريز
والحاضرون سوى ابن حيون ، وما هي إلا دقائق حتى يكونوا جميعاً مخدّرين ،

نائمين ، لا يعون شيئاً يجري من حولهم . فقد غودروا صرعى مسلوبي العقل والحركة . ويصنّف صاحب القطائف ، ويظهر إخوانه وزملائه اللصوص فيسرقون كل شيء . ويتناوم ابن حيون ثم يفتح عينيه على لص يحمل سرجاً عاطلاً ، فيرميه عليه لغثاء مظهره . ويخرج اللصوص وقد جردوا الخان من كل ما فيه ، ويتناول ابن حيون السرج ويتأمله ، فيجد فيه فروجاً ، ويدس يده في الفروج فتمتلئ بأحجار كريمة لا يراها حتى يذْهَل ، فيحمل السرج هو الآخر ويولّي الأدبار .

ويظهر امتداد هذا الفصل واتصاله بالفصل السابق من حيث الحديث الذي دار بين الأدبيين عن المعتمد واهتمامه بالأدباء ، وفيه نرى حريزاً البطل الذي مر ذكره في الفصل السابق ، ونرى هذا الكثر الذي كان من حظ ابن حيون ، والذي سنراه يؤثر في مجرى المسرحية وتطورها . على أنه يلاحظُ في نهوض التصميم شيء من التفكك .

ونمضي إلى الفصل الثالث فنجد جماعة من السماسرة يجوسون دار أبي الحسن الذي أصبح على شفا هاوية من الإفلاس ، ويقدرّون لها أثماً مختلفة ، وهو منصرف عنهم ، لا يرضى بما يعرضون عليه . ويظهر ابن حيون في شكل شيخ مغربي ، ويقول للتاجر إن لي معك حديثاً ، ويختليان ، فيعرض عليه عقداً من كبير اللؤلؤ وخالصه . ويقول له إن قيمته زهاء مائة ألف دينار ، وأنا مغرم بالأسفار ، ومتعبٌ لدخول بلاد الفونس ، فخذْهُ ثمناً لدارك ، فإن لقيتك بعد ثلاثة شهور كانت داري ، وإن لم أعد أصبحت دارك ، وبورك لك فيها . وتم حيلة ابن حيون . ويقف في هذه الأثناء زورق في مغامر بدار التاجر ، ويتزل منه ، فيخرج له التاجر ، ويتصادف أن يراه حسون حينئذ ، فيناديه ليلاعبه على عادتهما الشطرنج .

ويرحب التاجر بالفتى وصاحبيه ، ويرى الفتى من بعيد حسوناً ، فتمس رؤيته قلبه ، إذ لم يكن الفتى سوى بثينة ، وهي الآن قد عثرت ، بالصدقة المفاجئة وبعامل حب الاستطلاع والرغبة في معرفة هذا القصر المنيف الذي يقع في رحاب

إشبيلية وعلى ضفة نهرها ، على فتاها الذى رآته فى سوق قرطبة .

وكان بذراع حسون رباط لجرح فيسأله الفتى المثلث عما بذراعه، فيذكر أنه جرح أصابه فى الموقعة التى قُتل فيها الظافر ملك قرطبة، إذ كان من ورائه، يصدُّ عنه حريزاً البطل المشهور وجيشه، وكان معه فى الموقعة ابن حيون الذى يلعب الشطرنج الآن. ويغمى على الفتى المثلث وتهوى قلنسوته، فيعرف حسون أنها فتاة لافتى، ويراهها ابن حيون فى إغمائها فيعرفه أنها بنت المعتمد وأخت الظافر.

وفى الفصل الرابع نرى جدة بثينة تنبئها أنها تعلم خبر مخاطرتها ولقائها بحسون ، وتذكر لها أنهم لم يتركوها وشأنها إلا وهم يعلمون عقلها وأنها لا تجمع ولا تشرد . وتحدثها عن زواجها ، فتقول لها : كيف أتزوج الآن والمغاربة زاحفون من البحر والأسبان زاحفون من البر ، والأندلس « وحدة ممزقة ، وآمال بالعدو معلقة » وتصف فتاها وسمرته ورشاقتة وخفة ظله . ويدخل المعتمد فيشكو لأمه ولايته ضغط ألفونس عليه منذ سقوط طليطلة فى يده ، كما يشكو من اجتماع الأندلسيين على يوسف بن تاشفين وكيف يزينون له اغتنام الفرصة لضم الأندلس إلى سلطانه . ويدخل ابن حيون فيحذره من ابن تاشفين وينصحه أن يقبض عليه ، وكان يتزل بقصر وراء الضفة ، فيقول له : إنها خطة لؤم لا أرضاها . وتُحاول بثينة أن تدفعه مع ابن حيون، فيقول إن شباب الأندلس جميعهم مع ابن تاشفين ، وهم لا يرون هذا الرأى . ويدخل مقلاص ويرى المعتمد وغمه فيحاول أن يدخل المسرة على قلبه، وكان قد عرف ما بين بثينة وبين حسون ، فيقول للمعتمد إنى وجدت الزوج الصالح لابتك، ويسأله عنه فيعرفه أنه حسون الفتى الذى كان يحمى ظهره يوم الزلافة ، يوم مات حريز البطل المشهور . ويمتدح ابن حيون حسونا ، ويقول إنه مثقل بالجراح فى منزله ، فيحمله هو ومقلاص تحياته وشكره على ما أبلى معه . ويدخل حاجبه وساقبه ، فيذكران له دخول جنود يوسف بن تاشفين فى إشبيلية ويتزل المعتمد للقاءه ، وهو ينشد الشعر .

ونمضي إلى الفصل الخامس حيث نعرف أن القضاء نزل بالمعتمد ، فاستترله ابن تاشفين هو وأهله من حاضرتة . وأخذته أسيراً إلى بلاده في المغرب .

ويتبدىء الفصل بمنظر في دار أبي الحسن حيث نرى ابنه طريح الفراش ، وأبوه يزف له بشري حصوله من أحد الجنود الفاتحين على صاحبتة لقاء خمسمائة دينار . ويلتقيان ، ويعرض أبو الحسن عليها الزواج بابنه ، فترى أن لا يتم ذلك إلا بمحض رأيها في «أغاث» وبعين أمها وسمّع إخوتها . ويوافق الأب والابن ويذهبان معها ، ويرافقهم في رحلتهم ابن حيون . ويصلون في المنظر الثاني من الفصل إلى «أغاث» حيث نراهم يفاوضون السجّان في دخول السجن ، فيأبى ، فينفحه ابن حيون صرة من المال ، فيفتح لهم الأبواب . ويكون لقاء مؤثر ، ويرضى المعتمد بحسون زوجاً كريماً لابنته . ويخرج ابن حيون جراباً شده على وسطه وينثر ما فيه من لآلىء وجواهر عند قدمي المعتمد . ويسألونه عن الكثر فيقص قصته ، وتملكه المروءة ، فيعطى المعتمد ثلثه والعروسين ثلثه ، أما الثلث الأخير فيجعله خالصاً له ولأبي الحسن يعقدان به شركة للتجارة يتحديان بها تجارات الفرنجة في الأندلس . وحيثنذ يعرف أبو الحسن أن الشيخ المغربي الذي أعطاه عقد اللآلىء ليس إلا صاحبه ابن حيون ، ويشكره المعتمد ، وهو وابنته بأسيان لحاله .

وعلى هذا النحو تنهى المسرحية ، وإنما أطلنا في تلخيص فصولها ، ليطلع القارئ على شيء من التفكك الذي يتناول بعض مواقفها كما أشرنا إلى ذلك في تعليقنا على الفصل الثاني منها . وفي رأينا أن محاولة شوقي أن يداخل بين صراعين في هذه المسرحية لم يكن موفقاً فيه ، وكان يكفيه صراع بشينة في حبها ، أو صراع المعتمد وحده . وكان هذا الصراع الأخير يغنيه بواسطة الرميكية وعشق المعتمد لها عن قصة الحب التي رأى أن يلف فيها الحوادث .

ومن العجب أن تُكُتِب قصة أو مسرحية عن المعتمد ، ولا نجد فيها ذكراً للرميكية إلا ما تقصته عنها ابنتها أو ابن حيون ، إنما تُذكر الجدة العبادية

مع أن الروميكية لم تكن معشوقة للمعتمد فحسب ، بل كانت تتدخل في حكمه وشئونه السياسية. ويظهر أن شوقي لم يعمق معرفته بالتاريخ الأندلسي في هذه الفترة من حكم ملوك الطوائف، ولم يعمق خاصة معرفته بتاريخ المعتمد بن عباد وأخبار بلاطه وأخباره مع الشعراء ومع رعيته .

وأخطأ شوقي في اسم سير بن أبي بكر قائد المرابطين فسماه سيرى ، ولم يخطئ في اسم حريز ولا في بطولته ومؤامراته ، ولكن يظهر أنه لم يعرف بالضبط متى كانت وقعة الزلاقة ، ولا متى استولى ألفونس على طليطلة ، ففي الحوادث أو بعبارة أدق في تتابعها وتعاقبها غير قليل من الاضطراب .

ونظن ظناً أنه كان يتحسّن به أن يسمى وزراء المعتمد وبعض رجال حاشيته بأسمائهم الحقيقية ، فهم مسمّون في نفح الطيب وفي قلائد العقيان وفي غيرهما ، فكان يحسن أن يسميهم بأسمائهم لا أن يقترح هو أسماء جديدة . قد يقال إن الصراع الأساسي في المسرحية لا يدور حول المعتمد ، وإنما يدور حول أميرة الأندلس التي سماها باسمها ، ولكن مع ذلك كان ينبغي أن يعمق معرفته بتاريخ المعتمد . وقد بدا أنه يعرف المدن وخصائصها بأكثر مما يعرف الأشخاص وخصائصهم ، فإشبيلية بلد الحلاعة والمجون والغناء والرقص ، وقرطبة بلد تموج طرقاته بالفقهاء ، وفيها سوق الكتب التي ليس لها مثل في بلد من البلدان ، حتى كانوا يقولون إذا مات مغن في قرطبة حُمِلت آلات غنائه فبيعت في إشبيلية ، وإذا مات عالم بإشبيلية حُمِلت كتبه فبيعت بقرطبة . ويقول شوقي على لسان المعتمد « إن الشهرة في قرطبة من قديم الزمان أن يتنافس الناس في اتخاذ الخزائن للكتب حتى الذين لا علم لهم بما فيها » .

وتتضح معرفة شوقي بالأندلس في جوانب مختلفة من المسرحية ، فقضاياه « لا يستأذنون على ملوكه » ، وحقاً أن القضاة كانت لهم مكانة كبيرة جداً في الأندلس ، وكانوا يردّون شهادة الوزراء والخلفاء والأمراء، ولم يكن أحد من ذوى السلطان يتعرض لهم بسوء ، فكانت لهم هبة تملأ جميع النفوس . ويتضح ذلك في أثناء لقاء المعتمد للقاضي ابن أدهم، وإذ إنه ليجهز للملك ولايته

بأن ما يطلبه الفقهاء من تملك يوسف بن تاشفين للأندلس خير وأبقى لها من الحال التي هي مشرفة فيها على التلف والضياع والهلاك . وفي مكان آخر نجد المعتمد يقول : « وما شرف الأندلس وجلاله إلا عدل قضاته » .

ويعرف شوقي أنه كان لأهل الأندلس حرية أوسع مما للشعوب الشرقية ، ويذكر ذلك على لسان ابن حيون في الفصل الخامس . وفي غير موضع نجد معلومات صحيحة كأن يذكر عن المنصور بن أبي عامر وزير قرطبة المشهور كثرة جواسيسه ، إذ كان له في كل نادٍ عيّن وفي كل سامر أذن ، ويذكر أن بنات المعتمد كن يعشن في أغصان « يتعذبن بالخلع ويتكسبن من غزل أيديهن » . ويذكر القادر صاحب طليطلة وما كان من أخذ الفونس لبلده . وحتى مجنّات شريش وقطائفها التي يتغنى بها الشعراء يذكرها في مسرحيته . وكل ذلك دليل الدرس للأندلس ، ولكن كما قلنا لم يتعمق ، ولم يدخل في باطن التاريخ الأندلسي ، ولذلك يجري الصراع تحت أعيننا وكأنه صراع حسي ، فلا مُثُل تتقاتل ، ولا حضارة للأندلس وبدعوة للمغرب تصطدم ، وحتى الاصطدام المسيحي الإسلامي لم يتضح في المسرحية كأنها تسرد مواقف وحوادث وأفعالا ، ولا تحلل عواطف وبواعث ودوافع داخلية .

ولا نكاد نعثر لشوقي فيها بآراء واضحة عن الحياة ، ولا نريد منه أن يكون فيلسوفاً ، وإنما نريد أن تكون له فكرة واسعة في الحياة وأحداثها ، وأن يقول رأيه صريحاً في بعض المشاكل التي تصادفه . وربما كانت أهم مشكلة اجتماعية صادفته في حوادث المسرحية هي مشكلة الزواج بأكثر من واحدة ، وخاصة حين تُعرّضُ على فتاة بخطيبها شخصٌ لم يتزوج بثلاث ، على نحو ما حدث في المسرحية حين طلب القاضي ابن أدهم من بثينة بنت المعتمد أن تتزوج من القائد المغربي الشيخ سير بن أبي بكر . ومع أن الموقف دقيق فمهيئ بنت ملك ، وهي بنت الأندلس المتحضرة ، ثم هي مشغولة بحب حسون ، مع ذلك كله نراها تغضب ، فرد قائلة :

« إنك يا سيدي القاضي تدعوني إلى خطة لا أنا مضطرة ، فأحمل النفس

الكارهة على قبولها ، ولا الأمير ابن أبي بكر معطل البيت من الربة الصالحة ، فيتشبث بي ويصرُّ على ، بل تلك خطة لم أجِدْ أبوى عليها ، ولم آلف رؤية مثلها في حياة أسرتي ، فهذا أبي ، جعلني الله فداؤه ، لم يتخذ على أمي ضرة ، ولم يكسر قلبها بالشريكة في قلبه ، فجاءت بنا أولادَ أعيان ، نجتمع في جناح الأبوة ، ولا نفرق في عاطفة الأمومة . ولو شاء أبي لكان له كنزرائه الملوك والأمراء نساء كثير ، ولكان له منهن بنو العلات تحسبهم إخوة وهم أنصاف إخوة ، من كل دجاجة بيضة ، ومن كل شاة حمل .

والتقد الموجه إلى مشكلة تعدد الزوجات هنا نقد خفيف جداً ، ولا يلائم طبيعة الموقف وما يقتضيه من حدة . وصحفُ المسرحية كلها ليس فيها نظرات ذات قيمة ، وينبغي أن لا يفهم من ذلك أن التيار الخلقى الذى يمتاز به شوقي في مسرحياته قد سقط من هذه المسرحية فهو لا يزال جارياً أو عاملاً ، عمله في بطل الرواية : المعتمد وابنته ، ثم في ابن حيون .

أما المعتمد فهو في المسرحية مثال العربى الكريم الذى يغار لكرامته ، فيقتل رسول ألفونس حين يشتم الأسد في عرينه ، ولا يفكر فيما يكون بالغد من حروب بينه وبين ألفونس ، ويتى ليوسف بن تاشفين ، فلا يستجيب إلى مؤامرة ابن حيون ، بل يقول إن هذه « خطة أولها لؤم وآخرها شؤم » فإن الملك (يعنى نفسه) أكرم وأعظم من أن يغدر ضيفه أو يخون جاره ، أو يحفر الحفرة لمن أقال عثرته . وهو شجاع يناضل عن وطنه وعاصمته مناضلة الأسد عن عرينه ، ولا يلقى الطاعة عن يدٍ وهو صاغر ، بل يُشَقِّلُ بالجرّوح وتنقطع عليه السيوف قبل أن ينزل عن عرشه . ودائماً تُضَفِّى محاسنه على مساويه ، فيعطف على أهل الأدب والعلم « ويعامل الرميكية زوجته الفاضلة معاملة تحسدها عليها عقائل الأندلس » .

وأما ابنته فظاهرة عفيفة كأنها « الفرس النجيبة التى إذا أرخى لها الرّسن لم يُخش لها جراح ولا شرود » وهى شجاعة تشارك أباه فى حروبه ، ومحبة لوطنها حباً شديداً ، ويقول شوقي على لسانها « الوطن كالبيت فى قداسه وكالكعبة فى

حرمها . ويصورها شوق بقلب يمتلىء عطفاً وحناناً ورحمة بأبويها ، وقد أبى
برئها لها ولاخوتها أن تقيم عرسها في مآتمهم ، وذهبت إلى « أغات » وفاء لهم ومعها
زوجها المنتظر .

والمروءة والوفاء يعمّان في المسرحية ، ويمثلهما أيضاً ابن حيون الذي أهدى
إلى صديقه التاجر عقداً من اللؤلؤ ، وتنكّر حتى لا يعرفه ، وحتى لا يجرح
شعوره . وقد رافق دائماً العاشقين وأبى إلا أن يكون معهما في لقاءهما للأهل ،
وتنازل راضياً عن كنزها ، ليسر الجميع ويدخل شيئاً من السعادة عليهم .

وتنسب في المسرحية على عادة شوقي بعض حِكَم من مثل قوله « الرجل
الشريف كلمته قسم وإشارته يمين » و « ما أولع الناس بالناس » و « قديماً
جمع الله الشقيقين » و « كشف السر القدر » و « التجارة جزر ومد » وحرمان
وجد ، ونحس وسعد » ونحو ذلك مما يستحف به قراءه دائماً .

وعلى نحو ما يجرى في المسرحية تيار خلقي يجرى تيار فكاهي ، فقد وضع
فيها شوقي مضحكاً للمعتمد سماه مقلصاً ، ونجده في مشاهد ومواقف كثيرة
إما مع ابنته بثينة وإما مع الحاشية ، فهو في المسرحية من أولها إلى نهايتها . ولكننا
نلاحظ أن فكاهته لفظية ، فليس فيها عمق ، وليس فيها تفكير بعيد ، بل
هي سطحية ، لا تكاد تلمس جوهرأ ولا معنى دفيناً . وكان شوقي يأتي بمثل
هذه الفكاهة في مسرحياته المنظومة فتُحتمل ، لأن النظم بطبيعته يستطيع أن يحمل
السطحيّ القريب ، ويُخفي ما فيه من ضعف التفكير ، أما النثر فيكشف
المعاني السطحية القريبة ، وتبدو عارية من الفن ومن كل حلية . وحقاً إن مقلصاً
هذا كان مهرجاً ولكنه كان — بشهادة شوقي له في أثناء وصفه على لسان بعض
الشخص — مهرجاً ساقطاً ومضحكاً وضيقاً . وربما كان خير ما جاء به شوقي
من فكاهاته ما قاله حين ركب مع المعتمد زورقاً ، وكان المعتمد نشوان ، فرأى
أن لا يترك له المجداف ، وأن يجدف هو ، فقال له المعتمد: ولماذا ؟ فقال :
« الأمر بيّن ، التيار مجنون ، والسكر مجنون ، وأنت سلطان ، وكل سلطان
مجنون ، وهذا الزورق خشبة لا عقل لها ، فهو أيضاً مجنون ، وإني أربأ بحياتي أيها

الملك أن أجمع عليها مجانين أربعة .

ويظهر أن شوقي لم يكن مُعَدَّاً ليتعمق في فن الفكاهة، فضلاً عن أن يحوِّله - كما يقضى بذلك الأسلوب الفكاهي المسرحي - إلى سخرية واسعة بالحوادث والشخص والافعال والأقوال . وبذلك استمرت الفكاهة عنده لا تتغلغل إلى أعماق بعيدة في عمله ، بل كأنها حجاب يطفو على الكأس ، ولما تحولت إلى تهكم أو سُخرٍ واسع . تحولت أحياناً كما لاحظنا في غير هذا الموضع إلى دعابة رقيقة ، ولكن قلما تحولت إلى سُخرٍ عميق مرتكز على تفسيرات دقيقة للحياة .

والحق أن شوقي لم يُخَلِّقَ ليكون مفكراً، وإنما خلق ليكون شاعراً ، وهو إن فكر لا يتضح تفكيره إلا عن طريق الشعر ، ولذلك كنا نرى أنه أخطأ خطأ شديداً حين ترك الشعر في هذه المسرحية إلى النثر . وقد لاحظنا دائماً أنه كلما ضعف الجانب الغنائي في مسرحياته ضعف تكوينها العام من حيث الشعر والفن الخالص ، فما بالنا الآن ، وقد حطم شوقي قيثارته الساحرة التي تملك أزيمة القلوب ، وذهب ينثر هذه المسرحية ؟ !

وكان عجباً لنا أن يختار للأندلس صاحبة الغناء والرقص ومخترة الموشحات والأزجال النثر لساناً لشخصها في حوارهم ، وكان المعتمد نفسه شاعراً ، وكان وزراؤه وكتابه أو أكثرهم شعراء لهم في دولة السياسة بيان خصب ومنطق عذب، وفاض «نفع الطيب» كما فاضت «القلائد» بأياتهم البيئية وأشعارهم القيمة . وعرض شوقي في المسرحية مواقف للغناء والرقص ، ولكن غابت الأناشيد المطربة، ولم تظهر المسرحية منه بأنشودة واحدة . وربما كان النقد اللاذع المحجف الذي وجه لشوقي في مسرحيته الأولىين : مصرع كليوباترا ومجنون ليلى السبب الحقيقي في أنه لم يعمل صاعداً في فنه التمثيلي، فقد شوه بعض النقاد عمله ، وقالوا إنه يطيل في الحوار ويملؤه بالأغاني وما يشبه الأناشيد ، بل القصائد الطويلة . فحاول أن يكون ممثلاً فحسب، فصنع رواية قميّز ، فاشتدَّ النقد عند العقاد وغيره . وكان من أشدَّ ما في هذا النقد لومه على التنقل بين الأوزان والقوافي ،

ولكن من غير شك نجاحه في الشعر المسرحي حتى في قمبيز لا يقاس إليه عمله في أميرة الأندلس التي اتخذ لها النثر أداة فالتوى عليه التمثيل والحوار جميعاً ، وظهرت عيوبه المسرحية واضحة ، وظهر أنه ليس لديه نظراتٌ بعينها متناسقة في الحياة ، إنما هي آراء يغلب عليها أن تكون حِكماً مثورة ، ولا تأخذ شكل تأملات وخبرات أو تجارب عميقة . ولعلنا بذلك نعرف كيف أن شوقي لا يصلح للنثر الذي هو لسان التأمل ، إنما يصلح للشعر ، ويصلح خاصة للموضوعات العاطفية التي يغنيها الشعر غناءً نظرب له . ومن هنا نجح نجاحاً لا مثيل له في مجنون ليلى وكذلك في مصرع كليوباترا ، وقارب هذا النجاح في عنزة . أما في على بك الكبير وفي قمبيز فقد جاء الحب على الهامش ، ولا يستطيع شوقي أن يحدث حياة في عمله بدونه ، ونقصد الحياة المتدفقة النشيطة اللجبة الصاخبة . وهو هنا في هذه المسرحية يُحسن إلى حد ما الخيط الذي تمتدُّ عليه الحوادث والأقوال والأفعال ، ولكن لا يلبث أن ينسج على هذا الخيط ثياباً مسرحية لا يحسن صنعها هي ثياب النثر ، إذ تحتاج إلى صبغة فكرية ، ولم يكن شوقي من أهل الصبغة الفكرية ، إنما كان من أهل الصبغة العاطفية التي توقع شعراً وألحاناً لا كلمات نثرية .

٤

ملهاة

ألف شوقي في أواخر أيامه ملهاة سماها « الست هدى » ، وقد مثلتها الفرقة القومية بعد وفاته ، ونجحت نجاحاً لم تلقه بعض مآسيه ، لأنه تخلص فيها من أكثر العيوب التي لا حظناها في مسرحياته السابقة ، وعلى الأخص التراخي في الحوار والفتور في الحركة بسبب ما كان يُدخله من قصائد وأناشيد طويلة على تمثيلياته . فالحوار في هذه الملهاة سريع ، وتسرع معه الحركة ، وكأن شوقي تنبّه

إلى ضرورة الإيجاز والتركيز في عمله المسرحي ، فهو يأتي انبناء التمثيل من أبوابه ، ويتخذ لذلك أقصر طريق ، فلا يدع فرصة لتفكك ولا لاضطراب في التصميم . ويبدو ذلك واضحاً في إطار المسرحية ؛ إذ نرى الحوادث والشخص متميزة . فقد اقتصر على جانب بعينه وحرك فيه الأقوال والأفعال ، ووضح الموضوع وملأه بحوية دافقة .

وقد سلطت أشعة كثيرة على بطة الملهاة « الست هدى » وبدت شخصية كاملة للمرأة الثرية التي يطمع فيها الرجال ، فلا يموت أحد أزواجها أو يطلقها ، أو قل تطلقه ، حتى تستقبل زوجاً جديداً ، وقد أعطانا هيتها وثيابها ودوافعها وعواطفها وانفعالاتها ، وجسمها تجسماً أتاح لها حياة حقيقية ، فلا نقرأ الملهاة حتى نشعر أننا نعرفنا على شخصية طريفة في مسرحنا الحديث . ووراء الست هدى شخص ثانوية ، وكلها مبينة وميزة بخصائصها ، وكأن شوقى كان مستعداً للنجاح في المسرح الواقعي بأكثر مما نجح في المسرح التاريخي . فكل عمل في هذه الملهاة قد ضُبط وأحكم ، ولم يد أي اصطدام بين الأقوال والأفعال والبيئة التي وقعت فيها الحوادث وما ارتبط بها من عادات المصريين . وكل ذلك لأن شوقى كان يستمد من مجتمع عاش فيه وكان يبرز أطرافاً من مشاهداته ، فلم يضرب في أغوار تاريخية وإنما ضرب في أغوار الحياة التي تقلب فيها ، واستطاع أن يبدع هذه اللوحة .

وليست هذه اللوحة أو الشخصية الحية « الست هدى » من سيدات القرن العشرين ، وإنما هي من سيدات القرن الماضي ، فالزمن الذي تقع فيه حوادث الملهاة هو سنة ١٨٩٠ والمكان حي الحنفى بالقاهرة حيث كان الشاعر يسكن ، وحيث كان يشاهد عن قرب علاقات الرجال والنساء في هذا الحين ، وما كانوا يضطربون فيه من سنن وتقاليد .

وتتألف الملهاة من ثلاثة فصول ، ويبدأ الفصل الأول بحوار بين الست هدى وجارة لها تسمى زينب ، ويدور الحوار فيما يقوله الناس عن كثرة الأزواج الذين اقترنت بهم الست هدى ، فقد تزوجت تسعة من الرجال ، وتدافع

عن نفسها ، وتقول إنها إنما تزوجت بما لها ، وتفخر بأن فدادينها الثلاثين هي التي تجذب إليها الزوج تلوا الزوج ، وتقول عن الناس :

يقولون في أمرى الكثير وشغلهم حديثُ زواجي أو حديث طلاق
يقولون إني قد تزوجت تسعة وإني واريْتُ الترابَ رفاقي
وما أنا عززِيلُ وليس بما لهم تزوجتُ لكن كان ذلك بما لي
وتلك فداديني الثلاثون كلما نولِي رجْالَ جِشْنِي برجالِ
فما أكثرَ عشاقِي وما أكثرَ خطَّايِ
ولولا المال ما جاءوا أذلاءً إلى بابي

وتأخذ في سرِّد أسماء من تزوجتهم ، وكل زوج تصفه وصفاً دقيقاً ، فأول «البسخت» مصطفى الذي لا تنساه ولا تسلوه ، كان كالسارية بلحية سوداء مدوّرة ، وكان لا يطمع في فدادينها ، ومات فكادت تموت حزناً عليه . وتسجّل هنا أن عمرها حين مات كان عشرين عاماً ، ثم تقول إنها تزوجت بعد خمس سنوات فهل من حرج عليها ، فرد صاحبها زينب :

أَجَلُ تَعِيشِينَ وَتَذَفْنِينَا حَتَّى تُصِيبِي مِنْهُمُ الْبَنِينَا

وتقول عن زوجها الثاني : إنه كان مفلساً وقعت في حباله ، وكان ذا صخب وعادات سيئة ، وجُنَّ بالنسل جنوناً ، ومات ولم يخلف لها ديوناً ، وكان عمرها عشرين عاماً ، فتزوجت من سواه ، فهل من بأس عليها ؟ وترد زينب « أجل تعيشين . . . » وتذكر زوجها الثالث ، وكان عمدة البلدة التي بها فدادينها ، وتصف قذارة عاداته ، وأنه مات ولم يترك تراثاً ، فقد خلف عشرين ذكوراً وإناثاً . ثم تزوجت بعد عام ، فهل من جناية في ذلك ؟ ودائماً تردّ زينب : « أجل تعيشين . . . » وتعرض لزوجها الرابع وأنه لم يكن نافعا ولا « شافعا » :

قالوا أديبٌ لم يَرَوْا مثله ولقّبوه الكاتبَ البارعا

قد زَيْنُوهُ لِي فَاخْتَرْتُهُ ما اخترتُ إلا عاطلا ضائعاً
 رائحٌ أكثرَ الزمانِ ن على الصُّحفِ مُتَعَدِّي
 يكتب اليوم « في اللّوا » وغَدًا في « المؤيِّدِ »
 ليلَهُ أو نهاوهُ فارغُ الجَيْبِ واليَدِ
 ويُعْجِبُنِي عند المِباهاة قولُهُ بنيتُ فلاناً أو هدمتُ فلاناً
 وقد يُصْبِحُ المَبْنِيُّ أَوْضَعَ منزلاً وقد يصبح المهدومُ أَرْفَعَ شاناً
 رحمةُ الله عليه كان لا يَحْقِرُ مالا
 كان إن أَفْلَسَ لا يَسُدُّ أَلْيَ إلا رِيالاً

وتتحدث عن زوجها الخامس . وكان « يوزباشي » في الجيش ،
 وكان ينهى ويأمر ، وودَّتْ لو أنه زوج العمر ، غير أنه لم يكن يهواها ، وإنما كان
 يهوى حليَّتها ، وطالما زَيْنَ لها أن تبيع أو ترهن أطيانها ، وعاش معها ثلاث سنين
 ثم طلقها فتزوجت من بعده . ولا تنسى أن تسجل أن عمرها لا يزال عشرين
 عاماً ، وتقول إنها ظلت عامين بدون زوج . ثم تزوجت السادس ، وكان
 جَسِبُهُ كَقَفَاهُ نظيفاً ، ومع ذلك كان « جَسَخًا خَا » كبيراً ، فكل يوم يدعو إلى
 البيت رئيساً أو وزيراً ، وعَيْنُهُ إلى خواتمها ، يحدث النفس كيف ينشلها .
 واقرنت من بعده بالسابع ، وكان فقيهاً ، وكان يسمى الشيخ عبد الصمد ،
 وتقول إنه أدَّبَها بيده ورجله وبالعصا ، وتعرض لغيرته عليها ونقصُ هذه القصة :

رأى غباراً عالقاً بنَجَبَتِي ولم أَكُنْ أعلمُ من أينَ أتَى
 فقال هذا التُّرْبُ من نافذةٍ مَنْ كُنتِ منها تنظرين ياتُرَى؟
 وهاج حتى خفتُ أن يَقْتُلَنِي وشمر الذَّيْلَ وَجَرَدَ العَصَا
 وجاء بالنَّجَّار من ساعته سَدَّ الشَّبَابِيكَ وَسَمَّرَ الكُؤَى

فقلتُ يهوانى وتلكَ غَيْرَةُ يا حبذا الزَّوْجُ الغَيُورُ حَبْذاً
 وقبله لم أرَ مَنْ غارَ ولا مَنْ ظَنَّ في قَلْبِي لغيرِهِ هَوَى
 رحمة الله عليه لم يكن فمه يذكر «أَبْعَادِيَّتِي»^(١)
 وإذا ما جَاءَنِي أو جِئْتُهُ لم يُقَلِّبْ عينه في «صِبْغَتِي»
 لكنه منذ كُنَّا ما حلَّ عُقْدَةً كَيْسُهُ
 يُفَضِّلُ الأَكْلَ من غَـ يرَ ماله وفلوسه

وتقول إنها عاشت معه نصف عام ، ولا تنسى أن تذكر أن عمرها لا
 يزال عشرين عاماً . ثم تتحدث عن زوجها الثامن مهدي المقاتل ، وكان
 سرياً ، وعاشت معه عامين ، لم ترفيهما لون قيرشه ، ولم تسمع منه سوى «جَحْه»
 وفَشْه ، وطحنه ودشْه «وتقول إنه مات وعمرها عشرون عاماً ؛ وتردُّ زينب:

أَجَلُ تَعِيشِينَ وَتَدْفِنِينَا حَتَّى تُصِيبِي مِنْهُمُ الْبَنِينَا

وتأخذ في الكلام عن زوجها التاسع ، وهو محام عاطل سكير ، يَحْتَشِي
 الخمر في الضحى ، وَيُدْعَى عبد المنعم . وفي هذه الأثناء يرنُّ في سمعها صوته
 وهو يصعد السلم ، وينادى عليها :

هُدَى ضَلالُ أَيْنَ أَنْتِ يَا هُدَى أَيْنَ العَجُوزُ أَيْنَ جَدَّتِي هُدَى

وتسمعه هدى وصاحبها ، وهو يسبُّ ويشتم ، وتتحدث معها عن مجونه
 وخمره وقَيْشِه . ولا يزال يرتفع صوته بهذه الكلمات : عجوز النحس ، أنت
 قردة ، بومة :

خَدَاكِ ضَفْدَعَانِ قَدْ أَسَنَّتَا وَأُذُنَاكِ عَقْرَبَانِ مِنْ «قَنَا»

وحاجباكِ والخطوطُ فيهما كدودتين اكتظمتا من الدِّمَا

(١) الأبعادية: الضيعة.

وبين عينيك نِفَارٌ وَجَفَا عَيْنٌ هناك خاصمت عَيْنًا هنا

ويقرب مترنحاً وفي يمينه العصا وفي الشمال المكنسة . ونهرب مع صاحبها إلى غرفة نومها ، ويهذى بذكر أطيافها وزبرجدها وزمردها ، وما يلبث أن يستلقى في القاعة ويغط في النوم . وتخرج زينب .

وفي اليوم التالي ، في الصباح ، تُسْمَعُ ضجة على السلم ، وتدخل أربع فتيات من بنات الجيران ، هن : خديجة وأسماء وبهية وإقبال ، جئن يحيين الست هدى تحية الصباح ، ونراها تذكر لكل منهن ما أوصت لها به في مبرأها . ويستطردن معها في حديث عن زواجهن ، فقد خطبت أسماء لعمدة في الصعيد ، أما بهية فخطبت لضابط في الجيش وتظهر لها إعجابها باختيارها ، فردت عليها بهية .

ما اخترتُ يا عمى ولكن أبى وأُمِّي تخيرا لي

وتسأل أسماء عن أختها « بَنَبَة » وهل هي الكبرى أو الصغرى ؟ وتسألها عن عمرها فتجيب عشرين عاماً ، فتراها كثيرة ، وتقول إذن فما عمري أنا ؟ وتجيب أسماء ستون ، فتهرها ، فتقول خمسون ، فتكذبها ، فتقول حول الأربعين ، فتقول كلا ، كلا ، وترد أسماء :

إِذْنٌ فَيَ العشرين يا خالَةُ أَنْتِ وَأَنَا

وتغير الست هدى مجرى الحديث ، ويسْمَعُ صوت ، ويدخل أغا يُدْعِي « أَلْمَاز » فيقول لها إن حرم الباشا أرسلته في طلبها ، والعربة على الباب تنتظرها ، فتأخذ زينتها ، وتساعدها الفتيات ، وتذكر لهن أن كل حليها سيكون لهن بعد وفاتها . ويتزل الستار .

وفي الفصل الثاني نرى عبد المنعم زوجها التاسع في قاعة الدار ، وهو يتناول طعام الفطور ، ويدخل كاتبه « حلمي » ويدعوه للأكل معه ، ويتحدثان عن الفول والعيش

والزيت ، ويلاحظ حلمي « الزيب » على الطعام ، فيقول له أتشربه على الريق ، فيجيبه : لا يا غبي على القول . وتعلن الست هدى سخطها فقد أصبح منزلها حانة ، وتدخل زينب صاحبها ، وتقول : العوافي ، وترى زوجها وكاتبه ، فتصرف . ويظهر الأغا « ألاماز » وتدعو هدى زوجها أن ينجيء الخمر حتى لا يراها الأغا ، ويكون حوار . ويدخل الأغا ، ويتحى مع الست هدى غرفة ، ويُخرج عبد المنعم الكأس من مخبئها بين قدميه ، ويفكر مع كاتبه في حيلة لسلب بعض مالها . وتدخل هدى ، ويستعطفها زوجها ، يساعده كاتبه ، ويقول لها إن المكتب مُقفلٌ ، لكثرة ديونه ، فتسأله وماذا تريد أن أصنع ؟ فيقول لها نبيع الطين أو نرهنه ، فتذهل ، وتخطب نفسها :

لولا فداديني وغلاتها ما طاف إنسانٌ على بابي
بها تزوّجتُ وفي قُطنها كَفَنْتُ أزواجي وخطّابي

وتنادى خادمها رضوان ، وتقول له : اذهب على الفور ادعُ صديقاتي ويقول لها زوجها : إني لم أتزوجك لفرط حسنك ولا لصغر سنك ولا لسواد عينك ، وإنما لطينك ، ويقول : أعطني حليّك . وترده مغضبة ، فيقول لها : أأنت زوجك ؟ فتقول له ما أنت زوج ، بل طفيلي . وتدخل زينب غاضبة ووراءها نساء من الحارة وفي أيديهن الزحافات والمكانس والمخاريف ، ويهجمن على المحامي ، أما كاتبه فيهرب مستقيلاً من العمل عنده ، وتُخرج الست هدى عقدَ زوجها ، وتقول :

عصمتي منك في يدي شَهِدَتْ لي الوثائقُ
امضِ يا نَذْلُ لا تُعْذِرْ إنك اليوم طالقُ
ويتزل الستار .

وتدخل في الفصل الثالث ، فإذا بنا نرى غرفة في الطابق الأعلى من منزل المرحومة الست هدى ، وبها آخر أزواجها السيد العجيزي ، وهو من أعيان

الأرياف ، ونراه فرحاً مبتهجاً ، فقد أصبح البيت له ، ويتحدث عن الطين وأنه من أجود الأطين . وينظر حوله في الدار ، ويقول : لا بد من ترميمها وتبييضها ، ولا بد من تنجيد الفرش وتجديد الأثاث ، ويذكر الحلبي ، فينادي « رضوان » ويسأله عن موضعه فيقول له إنه ليس هنا ، وإنما هو في منزل صقر باشا ، أخذه الأغا في علبة من نحو شهر ، في أثناء مرض الست الأخير ، فيقول : أمانة ، وستردُّ .

ويُسمَعُ صوت من الطابق الأسفل إذ ينادي على العجيزي ثلاثة من أصدقائه ، هم محمد وعامر وأحمد ، ويهتف بهم أن يصعدوا ، وتقدم لهم القهوة ، ويتهايمسون عما ورث العجيزي ، ويلاحظون أنه ارتدى الحرير ، ولبس الشاهي والكشمير ، وانتعل حذاء رقيقاً ، ثم يستطردون إلى الطين والبيت ، ويقول عامر إنه سيستأجر منه الطين ، ويقول محمد :

ما كالعجيزي رجلٌ يدرى اغتنام الفرص
إن هُدَى دَجَاجَةٌ باضتْ له في القفص

ويقول أحمد إنه لم يحسن إخراجها وإقامة العزاء لها ، ويقول عامر : لا ، ظلمته ، إن الذي قام على الدفن والمآتم الأغا ، أخرجها بأمر الباشا وزوجته « خرجة » عزٌّ وغنى . ويدخل العجيزي فيرحب بهم ، ويعزُّونه ، ويشنون على نبلة ووفائه ، وأنه لم يدَّخر مالا في مآتمها ودفنها ! . وينادي زائر جديد من الطابق الأسفل : يا صاحب البيت ! فيهتف به أن يصعد ، فهو صديقه مصطفى الناشقي . ويصعد مصطفى ومعه الشيخ الحلبي أحد الأصدقاء ومنَّ يحلُّون بالفتوى ويعقدون ومن يرجعون المسجد الزينبي حين يقرأون . ويطلب لهما القهوة فيقول الشيخ الحلبي : لا ، شيئاً من الكراوية ، ويناول الناشقي العجيزي علبة نشوقه ويقول له :

هذا النشوق من نشوق المفتي يليق للسوارث زوج الست

وينادي زائر جديد هو عبد اللطيف شيخ الحارة ، ويسأله العجيزي عما يقوله الناس ؟ فيقول : « صنوف القيل والقال ، يعزُّونك بالميت ويهنئونك

بالمال». وينظر في جوانب البيت معجباً ، ويقول إنها حين اشترت هذا البيت كان أبوه شيخ الحارة ، فيسأله العجيزى وأنت ؟ فيقول لست أذكر شيئاً ، وكل ما أذكره ليالى عرسها التى كنت ألعب فيها صبيّاً ، ويقول العجيزى : إذن فعمرُ البيت ستون سنة ، فيجيب شيخ الحارة : ومن يقول مئة ما غبَّنه ، فهم يقولون نابليون سكنه . ويهتف هاتف من السلم : يا عجيزى ! يا صديقى ! ويعرفه العجيزى فهو داود المغنى ، وقد جاء ومعه زوجته حميدة لكى يريها دار صديقه الجديدة . ويضطرب العجيزى ، ويقول قد جاء مع زوجته ، ماله وللتفرنج ؟! ويتزل إليه فيصرفه . ويصيح زائر آخر هو سلمان المرابى ، ويصعد ، بينما يتحدث الضيوف عنه وعن رباه الفاحش . ويخجل العجيزى أن يظنوا أنه مدين له ، ويقول إن آباءهما كانوا شيوخاً وعمداً ، فعلاقته به علاقة من البلد . ويدخل سلمان ويهمس إليه العجيزى بأنه سيوفيه ماله غداً ، ويقول سلمان بل أمامك شهران ، حتى تفيق مما أنت فيه ، وكل ما هناك أن سيزيد الدين خمسين ، ويطلب منه أن يمضى على سند ، فيأخذه ويخرجان حتى لا يطلع أحد . ثم يدخلان ، ويهمس سلمان لمصطفى الناشقى .

لى كلمة فاذن منى لا تنس ، ديتك حلاً

ويسأل العجيزى مصطفى ماذا يقول المرابى ، فيقول إنه يريد منى نشوقاً ، ويثنى على نشوقه وأن فيه عرق العنبر ، وأن الباشوات يقبلون عليه من أجله وكذلك المفتى وشيخ الأزهر ، وأيضاً سيدات الحطّ أو الحى فإنهن يبعثن الأغا فيشتري لهن منه . ويهتف الأغا : دستوركم أهل هذا المنزل ، ويدخل باكياً مولوداً على الست هدى ، وينوح عليها بكلمات ، ويدعوه العجيزى أن يهون على نفسه ، ويسترسل الأغا فيقول :

قد ذهب البيت ، لبي من الله وحده البقا

قد ذهب المال ، فسب حان الذى له الغنى

ويقع مُغمى عليه ، ويرشونه بالماء ، ويرفع الأغا رأسه ، ويعود للبكاء

على الست هدى . ويحاوره العجيزى ، يريد أن يعرف أمر حليتها ووديعتها عند الباشا ، فيقول له الأغا إنها تركت وصية عند الباشا من عام ، أشهدت عليها مفتى القطر وقاضى الإسلام ، ويقول :

قد تركت في علبة مصاغها عشر قطع

من جواهر مبرأ من الخدوش والبقع

فيقول العجيزى : لمن ؟ فيرد الأغا لعشر من نساء الحارة ، عيّنتهنّ وبَيّنّت ، ويصبح العجيزى : أحسّ أن ظهري انقسم . ويغمى عليه ويفيق ، فيسأل الأغا عن البيت ، فيقول : وقفته لبنت أول زوج ، فيصبح العجيزى :

قلبتنى هدى على النار حياً قلب الله جسمها في الجحيم

ويسأل عن الأثاث ، فيقول الأغا : جاء أيضاً فى الوصية أنه ملك لبيهة . ويقول شيخ الحارة بنى الطين ؟ ويقول الأغا : إنها أوقفته على بيت الله « والروضة » : قبر المصطفى . ويصرخ العجيزى : يا لأعاجيب القضا ! ويدعوه الشيخ الحلبي أن يتجلد . ويندب سلمان المرابي نفسه والطين الذى كان يأمله ، ويذكر « سنده » ، فيقول له مصطفى النشاشقي : « اذهب كل اشرب السند » ، ويرد الجميع : « اذهب كل اشرب السند » . وبذلك يسندل الستار وتنتهى الملهاة .

وواضح من هذا التلخيص أن البناء التمثيلي للملهاة ليس فيه اضطراب ، وليس فيه نشار ، فنحن نحس كأننا مسوقون منذ فاتحتها إلى خاتمتها فى سرعة ، وما تزال الحوادث والأقوال والأفعال تنمو وتنهض ، حتى تنهى إلى الكارثة التى حاقت بالزوج الأخير . ولا تقوم فى الطريق العوائق التى رأيناها فى المأسى المنظومة السابقة ، فلا قصائد ولا أناشيد طويلة ، وإنما حوار متناسق بديع . وحتى البلاغة والصور الأدبية نُحْيَتْ عن طريقنا . واستخدم شوقي لأول مرة فى مسرحياته لغة سهلة خفيفة ، بل لم يتحرّج من أن يسلك فيها كثيراً من الألفاظ العامة .

وجسّم في أذهاننا صُورَ الشخصِوس الذين حرّكهم ، لا البطلة وحدها ، وإنما الشخصِوس الثانوية أيضاً ، فالملهاة تنبض بالحياة ، وفي كل جانب من جوانبها نجد صورة العصر ، سواء في وصف أدبائه الصحفيين ، أو في وصف خطبة الفتيات وأنهن لا يخترن الأزواج ، أو فيما تُسمّى عصمة المرأة ، أو في الشوق ، أو في نفاق الناس ، أو في الوصايا والأوقاف . وأعطى شوق الفرصة في أزواج الست هدى العشرة ليرسم أنماطاً مختلفة من الرجال . ويظهر في هذا الصنيع شيء من تأثر شوق بقصصنا الشعبي في العصور الوسطى عند ابن دانيال في قصة غريب وعجيب ، وعند غيره ممن كانوا يمثلون أصحاب الحرف المختلفة في حوارهم وما يُجثرون على ألسنتهم من أحاديث ، ولكنه على كل حال أظهر براعة في إدارة ملهاته وفي الخطوط التي اتخذها لصنع هذه التحفة البديعة .

خاتمة

١

تلخيص

حاولنا في الصحف السابقة أن نتحدث عن شوقى من جميع أطرافه ، وبدأنا بحياته ، فتعقبناها في بيته وفي نشأته ، وما زلنا معه حتى غادر مصر إلى فرنسا مبعوثاً للحكومة المصرية للدرس القانون وكُلِّلت بعثته بالنجاح ، ورجع يعمل في القصر ، وظل به أكثر من عشرين عاماً ، دانت له فيها رقابُ طلاب الرتب وأصحاب الحاجات ، إذ كان الخديوى عباس يقربه منه ، ويسمع له ، ويستشير في بعض أحواله ، وكان هوداعيةً له ولسياسته عند الجمهور وفي الصحف العامة

وما زال يعمل مع عباس حتى نشبت الحرب الكبرى سنة ١٩١٤ ومنع عباس من دخول مصر وأعلنت الحماية الإنجليزية ، فأُبعدَ عن القصر أصحاب عباس وأنصاره ، وأبعد شوقى بل نُقِيَ إلى إسبانيا حيث ظل طوال الحرب في برشلونة لا يبرحها ولا يفارقها ، فلما وضعت الحرب أوزارها رُدَّتْ إليه حريته ، فتنقل في إسبانيا وفي مدنها يتصفح آثار العرب وأطلالم الدارسة .

ورجع إلى مصر عقب ثورتنا الوطنية سنة ١٩١٩ ، فرأى باب القصر مقفلاً من دونه ، ورأى المصريين قد سُفحت دماؤهم في الشوارع ، وما هو الشباب يستقبله متحمساً ، فحنّا عليه وعلى آماله التي تجيش بصدرة وبقلبه ، وخفضَ بصره من سماء القصر إلى أرض مصر المخضبة بالدماء الذكية . والتفتَ من حوله إلى البلاد العربية ، وزار سوريا ولبنان غير مرة ، وأحسَّ الشعوب الناطقة بالضاد كلها ، وآلامها وآمالها ، وما تريد أن تظفر به من ضمير المستعمرين الميت وأنياهم المسنونة .

واختلط شوقى بالمصريين فى النوادى والمقاهى والمطاعم ودور الحياة ، ومشى معهم فى شوارع القاهرة متصفحاً وجوههم ونفوسهم على نحو ما يتصفح الثياب المعروضة فى واجهات الدكاكين والمحلات . وساعد ذلك كله على تبدل فى حياة الشاعر الفنية ، فإنه لم يَعدْ خالصاً للقصر ولا لحياته الأرستقراطية ، بل أصبح إلى حد بعيد مشاركاً للشعب المصرى ، يتحدث فى كثير من شئونه السياسية والاقتصادية ، واختير عضواً فى مجلس شيوخه .

وكان ثراؤه فى أثناء ذلك يُتيح له نعيماً وهناءة فى حياته ، فعاش مرفهاً بين مصر والإسكندرية أو بين كَرَمَة ابن هانى فى مصر ودُرَّة الغواص فى الإسكندرية ، يرتاد الملاهى والملاعب ، ويسافر إلى باريس أو إلى لبنان وسوريا غير مقصّر فى أن ينال كل ما يريد من مُتَعِ الدنيا . وأخذ تقدّمه فى السن يُضعف منه ، وأخذت الأمراض تصطّلع عليه ، حتى ذهب إلى ربه راضياً .

وصوّرنا هذه الحياة الحصبة ثم انتقلنا إلى صناعته ، فتحدثنا عن مكوناتنا ، وكيف أنه وجد فى سلفه محمود سامى البارودى القدوة المُثلى لعمل الشعر الجزل الرصين ، وبناء القصائد بناءً محكماً متماسكاً ، حتى لكأن القصيدة عمارة باذخة .

وأوتى شوقى من حلاوة موسيقاه وعذوبتها مع روعتها وفخامتها ما جعلنا نشبه آياته الكبرى منها بالسِمفونيات الخالدة . وموسيقى شوقى فى شعره هى لبّ إبداعه ، وبها كان يظفر دائماً بخصومه ، فقد كانوا يحاولون أن يردوا الناس عنه ، فكانوا يُعرضون عنهم ، وينصرفون عن تقديمهم ، ويتهافتون على شعره كما يتهافت الفراش على النار . ولا تزال أشعار شوقى ترنّ فى آذان العرب ، ولا يزالون ينجذبون إليها ، وكأَنَّها مغناطيس العصر الشعرى ، فهى مفرّج قلوبهم ومهوى أفئدتهم . وبجانب هذه الموسيقى نجد الخيال المتألق الذى يعرف كيف يلتقط الصور البعيدة ، وكيف يملأ علينا الدنيا بأشباحه وأوهامه .

والموسيقى والخيال الحالم هما أهم المكونات لشعر شوقى وصناعته ، أما العاطفة فغير فياضة . وشوقى من الشعراء الغيريين الذين لا يحسّون أنفسهم إحساساً كاملاً ، وحتى ما نجده عنده من عواطف يغلب أن يكون قد اقترضها

من الغير بحكم غَيْرِيَّتِهِ وعدم اهتمامه بذاتيته . ومع ذلك لا نستطيع أن نُخْلِيه من العواطف فلم تكن عواطفه جامدة ، بل كثيراً ما تسيل وخاصة مع أسرته ومع أصدقائه . على أنه ينبغي أن نعرف أنه لم يعبر عن عواطف صارخة ولا أخرى منحرفة . وربما كانت أروع عواطف شوقي العاطفة الوطنية ، وعنهما صدر في فرعونياته ، أو قل في ملاحمه المصرية .

واشتهر شوقي بالبديهة الفياضة في صناعة الشعر وعمله ، وقد أكثرنا من ذكر الشهادات التي شهد بها معاصروه في هذا الصدد ، ثم استعرضنا مسودات ثلاثاً إحداها خاصة بقصيدة ، والثانية والثالثة خاصتان بفصل من مجنون ليلى ، واستنبطنا منها جميعاً دلائل مختلفة على ذوقه الرفيع وحسّه الرقيق باللغة وصياغتها كما استنبطنا سرعته وعدم تأنيهِ .

وإن في المسودتين الثانية والثالثة ما يدل دلالة قاطعة على أن شوقي لم يكن يفكر في الحوار بقدر ما كان يفكر في عمل الشعر ، ومن أجل ذلك نراه يؤلف الفصل في شكل مقطوعات ، ومنها ما يستحسنه فيسبقه وما لا يستحسنه فيتخيه . ويختلف ترتيب القطع في المسودتين بالقياس إلى ترتيبها في المسرحية المنشورة . وفي ذلك كله دلالة واضحة على أن شوقي في تمثيلياته لم ينس وظيفة الغنائية الأولى في شعره وقصائده .

ومضينا نتحدث عن التيار القديم في صناعته ومدى صلته بالشعراء القدماء ، ولاحظنا أنه يتأثر تأثراً واسعاً بهم ، بل ما يزال يعارضهم ويقلدهم . ومع ذلك لم يهمل نفسه ، بل أضافها في قوة تستأسر الإعجاب ، وكأنه كان يريد بمعارضاته أن يثبت تفوقه على كل من يُشار إليه بالبنان في عالم الشعر العربي . وحقاً أثبت ذلك بما اقترح على نفسه في معارضاته من موضوعات جديدة لعب فيها خياله ووهمه . وكان يتأثر بالبحر ، بل هو شديد الشبه به في موسيقاه ، أما في بناء قصائده وتصميمها فإنه يقترب من ذوق المتنبي إذ كان يضرب على نماذجه وأمثله .

وكان يقابل هذا التيار القديم تياراً جديداً جاءه من ثقافته الفرنسية وما

اطلع عليه من آداب القوم ، بل من آداب الغربيين جميعاً ، فقد قرأ وترجم
للامرتين ، كما قرأ وقلّد لافونتين ، وأيضاً فإنه قرأ فيكتور هيجو وقلده في عنايته
بالتاريخ والتمثيل ، كما قرأ راسين وكورنى وغيرهما من الكلاسيكيين ، وقرأ شكسبير
وأفاد منه في مصرع كليوباترا . فالتيار الأوربى كان يجرى فى نفسه ، وكانت
تظهر منه تأثيرات مختلفة فى أعماله وآثاره ، ولكنه لم يوغل فى ذلك ولم يتعمق
فيه ، وبذلك كان هذا التيارُ أضعفَ فى صناعته من التيار القديم ، وخاصة
من حيث الصياغة والأساليب والقوالب التى يصبُ فيها شعره .

وتقدمنا نبحت فى المؤثرات المختلفة التى أثرت فى صناعة شوقى ، فوقفنا
عند النقاد وتأثيرهم فيه ، ولاحظنا أنه بدأ حياته الفنية فى عصر لم يكن يسود
فيه إلا نقد جاف ، لا نظرة فيه ولا جمال ، لأنه نقد لغوى يعتمد على البلاغة
البالية القديمة . وصبَّ هؤلاء النقاد عليه جامَ سخطهم ، إذ رأوه يحدد فى بعض
المعانى ، وحمل عليه المويلجى واليازجى حملات منكرة ، ووقفاً كأنهما شلالان
كبيران يريدان أن يعترضا النهر ويحتجزا فيضانه . وخلف هؤلاء النقاد فى القرن
العشرين جيلٌ جديدٌ تزود بالنقد الأوربى ، وفتح نوافذه على الأدب الغربى ،
وثار ثورة محققة فى عالم الشعر والفن ، ولم يكن يعجبه تردد شوقى بين القديم والحديد
ولا ما انزلق إليه من مدائح . وقاد هذه الثورة عبد الرحمن شكرى والمازنى
والعقاد ، وشُغف الأخير بالتصدي لشوقى منذ أخرج مع المازنى الرسالة المسماة
باسم « الديوان » وشاركه طه حسين فى حملته بعد رجوعه من البعثة سنة ١٩١٩
إلا أنه لم يعنف فيها عنفه .

وقد تحدثنا عن آثار الجيلين من النقاد فى صناعة الشاعر ، وناقشنا الجيل
الحديد فى كثير من قضاياها ، ووضّحنا ما فيها من خطأ أو تحامل . ومضينا
فتحدثنا عن مؤثر مهم أثر فى صناعة شوقى ، وهو الجمهور والصحف ، وهو
مؤثر لم يكن معروفاً فى القديم ، إذ كان الشعراء من مثل المتنبى لا يعرفون
سوى الأمير وحاشيته ، أما الشعب فهم لا يعرفونه ولا يتصلون به ، ولكن
تطورت الحياة فى القرن التاسع عشر ، وظهرت الصحف التى توجه للشعب

أو الجمهور ، وأخذ الشعراء يذيعون فيها شعرهم . وكان لذلك أثره العميق في شوقى وغيره من معاصريه ، إذ أخذوا يعنون بالجمهور عناية شديدة . واتضح ذلك عند شوقى في أشعاره التى وجهها إلى الخلافة التركية ، وكانت أوربا أعلنت عليها حرباً صليبية ، فكان ذلك يؤذى العرب والمسلمين . واستغل ذلك شوقى فغنائهم تركيات كثيرة ، ولم تكن هذه التركيات تُنشدُ بين يدي الخليفة كما كان يصنع الشعراء السابقون ، فالخليفة التركى لا يعرف العربية ، وإنما كانت تُذاع على العرب والمسلمين في صحفهم إرضاء لعواطفهم قبل الخلافة .

ولفتت هذه التركيات شوقى إلى التغنى بالعاطفة الدينية ، فنظم مدائحه في الرسول الكريم ، ووقف مع إخواننا المسيحيين فغنائهم نغماً مسيحياً كثيراً يرضيهم ، واستهدف لبعض أنغام عربية ووطنية . حتى إذا رجع بعد المنى تحول جملة إلى العواطف الوطنية والعربية يصدر عنها في شعره ، وكل ذلك ابتغاء رضا الجمهور الذى يقرأ شعره في الصحف السيارة .

وهذا المؤثر في صناعته اقترن به مؤثر آخر هو المناسبات المهمة من أعياد عباس ومن المخترعات والحوادث الكبرى ، فلم يترك مناسبة مهمة دون أن يسجلها . ويتوسع شوقى في ذلك فلا يترك فرصة من تهتة أو موت عظيم أو ظهور اختراع أو إنشاء مؤسسة وطنية إلا ويصدق فيها بشعره ، وكأنما أصبح صحفياً خالصاً ، فهو يؤدى للناس الأخبار والأحداث في قصائده الساحرة التى تنبض بالحياة الدافقة . وبذلك انتهى بهذا اللون من شعر المناسبات إلى الذروة العليا ، ولم يبق له من بعده إلا أن ينحدر ، وقد انحدر فعلاً ولم يعد يرضى أذواقنا .

وبجانب هذه المؤثرات الثلاثة أثّر فيه أيضاً الغناء ، وكانت له أذن موسيقية رائعة ، فما زال يتبع المغنين ، وكلما توفى كبير منهم صاغ فيه مراثيه ، حتى خلاص له منهم محمد عبد الوهاب ، فاصطفاه لنفسه ، وألف له مجموعة من الأدوار والأزجال ، لا تزال تدور على كل لسان .

وذهبنا بعد ذلك نبحث في مسرحياته ، فتحدثنا عن مقوماتها العامة ومدى تأثره فيها بالمدارس الغربية من كلاسيكية ورومانتيكية ، ومدى انفصاله

عن هذه المدارس . ولاحظنا ثلاثة تيارات تجرى في مآسيه ، وهي التيار الفكاهي ، والتيار الأخلاقي ، ثم التيار الغنائي إذ كان يزواج فيها بين الغناء والتمثيل ، فطُبعت بطوابع غنائية كاملة ، سواء في كثرة القصائد والأناشيد التي تتخللها ، أم في نظام الشعر وأوزانه وقوافيه ، أم في لغتها وموادها التصويرية .

وقسمنا هذه المآسي قسمين : قسماً مصرياً ألفه مراعيّاً للعواطف الوطنية ، ويشتمل على ثلاث من مآسيه ، وهي : مصرع كليوباترا وقمبيز وعلى بك الكبير ، وقسماً عربياً ألفه مراعيّاً للعواطف العربية والإسلامية ويشتمل على ثلاث أخرى هي مجنون ليلى وعنزة وأميرة الأندلس . وحللنا كل مأساة من هذه المآسي تحليلاً مفصلاً ، ذكرنا فيه محاسنها وعيوبها التمثيلية . وختمنا هذا الفصل بحديث عن ملهارة « الست هدى » وهي تحفة ثمينة بين مسرحيات شوقي السبع ، وبها تنهى هذه الدراسة .

٢

تعقيب

لم نتحدث فيما مرّ من صحف عن روايات أو قصص نثرية ثلاث ألفها شوقي في مطالع حياته الأدبية في أثناء وظيفته بالقصر ، وهي على التوالي : عنراء الهند ، ولادياس أو آخر الفراعنة ، وورقة الآس . وكلها أعمال أدبية غير تامة ، وكأن شوقي كان يمرّن نفسه على عمل القصة .

وصنّع حينئذ مسرحية لعل بك الكبير ، ثم انصرف عنها ، وظلت عالقة بنفسه حتى ألف مسرحيته الأخيرة التي تحدثنا عنها في غير هذا الموضع . ونستطيع أن نقول أيضاً إن قصة لادياس كانت مقدمة لرواية قمبيز وإن اختلفت عنها في الموضوع ، إلا أنهما جميعاً تناولتا حوادث عصر واحد . وقد استمد شوقي في « عنراء الهند » من تاريخ مصر القديم لعهد رمسيس الثاني

كما استمد في ورقة الآس من أسطورة فارسية تجعل الملك سابور يستولى على حصن عربي . والقصص الثلاث جميعاً لا نستطيع أن نسميها قصصاً تاريخية إذ أطلق شوقي لخياله العنان في الشخصيات والحوادث والأدوار .

وهي في الحقيقة صورة جديدة من القصص الخيالي الذي نقرؤه في ألف ليلة وليلة ، وبذلك لم يقترب شوقي من الذوق الغربي في تكوين القصة أو الرواية ، إلا ما قد يعرض له من حب وخيانات . وهو يضم إلى تأثيره بألف ليلة وليلة تأثيراً آخر يظهر خاصة في القصتين الأوليين ، وهو تأثير يأتي من اتجاه مقابل لاتجاه القصص الشعبي في ألف ليلة وليلة ، ونقصد اتجاه المقامة المعروفة عند الحريري ومن نهج نهجه . فنحن نراه يلتزم السجع غالباً ، وكأنه يكتب قصة تعليمية للنشء ، يعلمهم أساليب البلاغة ، ويضع في أيديهم تعاوين السجع والبديع .

ومن هنا سقطت هذه القصص الثلاث بين كرسيين ، فلا هي صارت قصصاً شعبية كآلف ليلة وليلة ولا هي صارت مقامات كمقامات الحريري . ويظهر أن طابع المقامات كان قوياً في نفس شوقي على نحو ما نرى في أحاديث بتاؤور ، وهي نقد اجتماعي صَبَّ أكثره في قوالب السجع .

وقد يكون أهم عمل له يتطابق مع المقامات كتابه « أسواق الذهب » الذي نشره في آخر حياته ، وهو يقترب في اسمه من مقامات الزمخشري المعروفة باسم « أطواق الذهب » . ويذهب فيه مذهب الزمخشري من حيث الوعظ والإرشاد . وقد نوّه به في مقدمته كما نوّه بأطباق الذهب للأصفهاني ، قال : « سميت هذا الكتاب بما يشبه اسميهما ، وسميته بما يقرب في الحسن من وتسميهما ، وإنما هي كلمات اشتملت على معان شتى الصور ، وأغراض مختلفة الخبر ، جليلة الخطر ، ومنها ما طال عليه القدم ، وشاب على تناوله القلم ، وألم به الغفل من الكتاب والعلم . ومنها ما كثر على الألسنة في هذه الأيام ، وأصبح يعرض في طرق الأقلام ، وتجري به الألفاظ في أعنة الكلام ، من مثل الحرية والوطن والأمة والدستور والإنسانية ، وكثير غير ذلك من شئون المجتمع

وأحواله ، وصفات الإنسان وأفعاله ، أو ماله علاقة بأشياء الزمن ورجاله ،
يكتنف ذلك أو يمتزج به حكمٌ عن الأيام تلقيتها ، ومن التجارب استمليتها ،
وفي قوالب العربية وعيتها ، وعلى أساليبها حَبَرَتها ووشَّيتُها « . ويقول شوقي عقب
ذلك إن بعض هذه الخواطر كتبها في الأندلس والمكارة جارية والدار نائية .
وواضح أنه استغلَّ طريقة المقامات في النقد الاجتماعي والعظة والحكمة ،
وهو يفتح مقاماته أو أسواقه بقوله في الوطن :

« الوطن موضع الميلاد ، ومجمع أوطار القواد ، ومضجع الآباء والأجداد ، الدنيا
الصغرى ، وعتبة الدار الأخرى . الموروث الوارث ، الزائل عن حارث إلى حارث .
مؤسسٌ لبان ، وغارس بلحان ، وحى من فأن ، دوايك حتى يُكسف القمران ،
وتسكن هذى الأرض من دوران . أول هواء حرَّك المروحتين ، وأول تراب
مسَّ الراحتين ، وشعاع شمس اغترق العين . مجرى الصبَّا وملعبه ، وعُرس
الشباب وموكبه ، ومراد الرزق ومطلبه ، وسماء النبوغ وكوكبه ، وطريق المجد
ومركبه . أبو الآباء مُدَّت له الحياة فخلد ، وقضى الله أن لا يبقى له ولد .
فإن فأتك منه فأت ، ذهب كما ذهب أبو العلاء عن ذكر لا يفوت ، وحديث
لا يموت . مدرسة الحق والواجب ، يقضى العمرَ فيها الطالب ، ويقضى وشىء
منها عنه غائب . حقَّ الله وما أقدمه وأقدمه ، وحق الوالدين وما أعظمه ،
وحق النفس وما ألزمه . إلى أخ تنصفه ، أو جار تسعفه ، أو رفيق في رحال
الحياة تتألفه ، أو فضل للرجال تزيُّنه ولا تزيِّفه . فما فوق ذلك من مصالح
الوطن المقدمة ، وأعباء أماناته المعظمة ، صيانةُ بنائه ، والضئانة بأشيائه ،
والنصيحة لأبنائه ، والموت دون لوائه . قيود في الحياة بلا عدد ، يكسرهما
الموت وهو قيئدُ الأبد » .

ويستمر شوقي في هذا النغم ، ويخرج إلى الجندی المجهول وقناة السويس
والشمس والموت والشباب والخير والقلم وشاهد الزور والمال والأهرام والأمس
واليوم والغد والمسجد الحرام والصلاة والصوم والزكاة والحج والجمال
والأمومة والكاتب العمومي والزهرة والساقية . وهو في كل ذلك يرصف

أسجاعاً وجملاً متقابلة ، لا تختلف في شيء عما نقرأه في كتب المقامات .
 فإذا قلنا إن أسواق الذهب نهاية من نهايات المقامات لم نكن مغالين
 ولا مبعدين . ومع ذلك فالمقامات أخف منها روحاً ، ونقصد مقامات الحريري
 مثلاً ، إذ نراها تختلف عن مقامات شوقي ، فهي لا تقف عند تصوير المعاني
 فحسب ، بل تصور أشخاصاً في العادة ، والأساس فيها أديب متسول
 يقع الناس في حباله ، وفي أثناء ذلك تُعطى صورة دقيقة لطريقة للمجتمع وأهله .
 فشوقي لم يكن موفقاً حين حاول أن يحتذى على أمثلة المقامات ،
 والحقيقة أنه خلق شاعراً ولم يخلق ناثراً ، وقد رأينا مسرحيته أميرة الأندلس
 النثرية تضعف عن زميلاتها الشعرية لنفس هذا السبب ، إذ بناها
 على النثر ولم يبنها على الشعر . وقد ألحق أسواقه بمجموعة من الخواطر تجري
 مجرى الحكم والأمثال ، وليس فيها عمق ولا دلالة نفسية على أحواله ،
 وإنما هي جمل يمكن أن تُؤثّر لجمال صياغتها لا لجمال فكرتها . ومهما يكن
 فقد أدّى شوقي بشعره ما لم يؤده بنثره ، وكان له فيه القِدْحُ المُعَلَّى بين
 أبناء عصره .

فهرس الموضوعات

صفحة	
٧-٥	مقدمة
٤٢-٩	الفصل الأول : الحياة
٩	(١) فى حجر ربة الشعر
١٦	(٢) فى القصر
٣١	(٣) فى المنى
٣٦	(٤) فى الفضاء الطلىق
٩٤-٤٣	الفصل الثانى : الصناعة
٤٣	(١) مكونات الصناعة
٥٨	(٢) بين البديهة والتقىبح
٧٢	(٣) تيار قديم
٨٤	(٤) تيار جديء
١٧٣-٩٥	الفصل الثالث : المؤثرات
٩٥	(١) النقاد
١٢١	(٢) ابلعمهور والصحف
١٥٠	(٣) المناسبات
١٦٤	(٤) الغناء والمغنون
٢٧٦-١٧٤	الفصل الرابع : المسرحيات
١٧٤	(١) مقومات فى المسرحيات
١٨٦	(٢) مأس مصرىة
٢٢٧	(٣) مأس عربىة
٢٦٦	(٤) ملهاة
٢٨٥-٢٧٧	خاتمة
٢٧٧	(١) تلخىص
٢٨٢	(٢) تعقىب

كتب للمؤلف مطبوعة بالدار

- التطور والتجديد في الشعر الأموي
- دراسات في الشعر العربي المعاصر
- شوقي شاعر العصر الحديث
- الأدب العربي المعاصر في مصر
- البارودي رائد الشعر الحديث
- الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية
- البحث الأدبي: طبيعته - مناهجه - أصوله - مصادره
- الشعر وطوايعه الشعبية على مر العصور
- في التراث والشعر واللغة
- في الدراسات النقدية
- في النقد الأدبي
- فصول في الشعر ونقده
- في الدراسات البلاغية وأنغوية البلاغ: تطور وناريخ
- المدارس النحوية
- في الدراسات القرآنية
- سورة الرحمن وسور قصار عرض ودراسة
- في تاريخ الأدب العربي
- العصر الجاهلي
- العصر الإسلامي
- العصر العباسي الأول
- العصر العباسي الثاني
- عصر الدول والإمارات الجزيرة العربية - العراق - إيران
- عصر الدول والإمارات الشام
- عصر الدول والإمارات مصر
- عصر الدول والإمارات الأندلس
- في مكتبة الدراسات الأدبية
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي
- الفن ومذاهبه في النثر العربي

● الترجمة الشخصية

● تجديد النحو

● الرحلات

● تيسير النحو التعليمي قديماً وحديثاً

مع نهج تجديده

● في التراث المحقق

● في مجموعة نوابع الفكر العربي

● المغرب في حل المغرب لابن سعيد

● ابن زيدون

الجزء الأول -

الجزء الثاني -

● كتاب السبعة في القراءات لابن مجاهد

● في مجموعة فنون الأدب العربي

● الرثاء

● كتاب الرد على النحاة

● المقامة

● الدور في اختصار المغازي والسير

● النقد

لابن عبد البر

● في سلسلة «اقرأ»

● معنى (١)

● العقاد

● معنى (٢)

● البطولة في الشعر العربي

● الفكاهة في مصر

رقم الإيداع	١٩٩٨/١٧٠٤٢
الترقيم الدولي	ISBN 977-02-5652-8

١/٩٨/٩٨

طبع بمطابع دار المعارف (ج . م . ع .)

هذا الكتاب

يصور لنا المؤلف شاعر العربية الأكبر من جميع نواحيه ، إنه يحدثنا عن حياته ، وعن مكونات صناعته الشعرية ، وعن مواقف الشاعر بين التيار القديم والتيار الجديد، ثم يحدثنا عن موقف النقاد من شوقي وموقف شوقي من النقاد ، كما يحدثنا عن شوقي الشاعر المسرحي في المأساة المصرية والعربية وفي الملهاة
إن هذا الكتاب الرصين ليس دفاعاً عن شوقي وإنما هو بحث منظم في شعره الغنائى والتمثلى .



دارالمعارف



..٦٥٢٤/٠١

